Dichtung und Volkstum

Neue Folge des Euphorion
Zeitschrift für Literaturgeschichte

Begründet von August Sauer

Herausgegeben von

Hans Naumann und Hermann Pongs

Dreiundvierzigster Band

Nachdruck mit Genehmigung des Originalverlegers

KRAUS REPRINT LTD.

Nendeln, Liechtenstein

1967

Dichtung und Volkstum

Neue Folge des Euphorion
Zeitschrift für Literaturgeschichte

Begründet von August Sauer

Herausgegeben von

Hans Naumann und Hermann Pongs

Dreiundvierzigster Band

1943

Nachdruck mit Genehmigung des Originalverlegers

KRAUS REPRINT LTD.

Nendeln, Liechtenstein

1967

Printed in Germany

Inhalt des 1. Heftes

Seite

Paul Bommersheim (Darmstadt), Die Welt Klopstocks in seinen religiösen Oden 1

Werner Schultz (Kiel), Die Bedeutung der Idee der Liebe für das Denken des jungen Hegel 14

Kurt May (Göttingen), „Maria Magdalene" im Zusammenhang der jüngsten Hebbelforschung 32

Paul Husfeldt (Kiel), Der Mythos in Hebbels Drama, erläutert an „Maria Magdalene" 61

Fritz Martini (im Felde), „Menschlichkeit". Zu Joseph Weinhebers Dichtung anläßlich seines 50. Geburtstages 69

Hermann Pongs (Göttingen), Ehre und Liebe in der Novelle 107

Inhalt des 2. Heftes

Seite

Abhandlungen

Siegfried Beyschlag (Kopenhagen), Geschichtsdichtung früher Gemeinschaften des germanisch-deutschen Volkstums 131

Hennig Brinkmann (Frankfurt a. M.), „Erbe und Abendland". Die deutsche Ritterdichtung in der geschichtlichen Welt 154

Max Ittenbach (im Felde), Zwei Dichtungen des 12. Jahrhunderts: Baumgartenberger Johannes / Seckauer Sequenz 176

Helmut Wocke (Liegnitz), Nachwirkungen Hölderlins in der deutschen Dichtung der Gegenwart 193

Karl Beyer (Schwerin), Die Bauernführer. Ballade von Lulu von Strauß und Torney. Ein Beispiel schicksalhafter Plastik 211

Mitteilungen

Hans Naumann (Bonn), Ein Meister las, Traum und Spiegelglas 220

Forschungsbericht

Hermann Pongs (Göttingen), Hölderlin-Forschung I 224

Kleine Anzeigen

Hermann Pongs (Göttingen), Hölderlin, Sämtliche Werke. Schiller, Nationalausgabe 250

Robert Petsch (Hamburg), Friedrich Beißner, Geschichte der deutschen Elegie 253

Hermann Glockner (Gießen), Rupprecht Matthaei, Die Farbenlehre im Goethe-Nationalmuseum 255

Die Welt Klopstocks in seinen religiösen Oden

Von Paul Bommersheim, Darmstadt

Klopstocks religiöse Oden, wie starkes Gefühl sie durchbebe, sind dennoch oder gerade deshalb nicht bloß Ausdruck flüchtiger Stimmungen. Es ist das bleibende Ganze der Persönlichkeit und ihrer Welt, das überdauernde Ganze der religiösen Personalwelt, das sich hier ausspricht. Unser Verstehen Klopstocks muß deshalb den Bedingungen genügen, die sich im Baugefüge dieser Personalwelt darstellen. Auch das Verhältnis des Dichters zu den religiösen Strömungen und Gestalten, die ihm geschichtlich vorgegeben waren, kann nur von hier aus erkannt werden. Es herrscht in der Literaturwissenschaft, soweit ich sehe, keine große Bestimmtheit über die Religion Klopstocks. Da ist etwa die Rede von Beziehungen zu Leibniz oder zum Rationalismus oder zum Pietismus. Aber ehe solche Beziehungen mit der nötigen wissenschaftlichen Genauigkeit erfaßt werden können, muß erst die Religion des Dichters in sich gesehen werden, in ihrem inneren Aufbau, in ihren inneren Bezügen. Erst muß verstanden werden, in welchem eigentümlichen Ganzen eine Äußerung gerade hier steht, was sie in diesem Ganzen und von diesem Ganzen her bedeutet. Erst dann können auch die geschichtlichen Zusammenhänge deutlich erfaßt werden. Wir wollen hier diese zweite Frage nicht verfolgen, wenn wir sie auch gelegentlich berühren. Aber der ersteren, deren Beantwortung schon Voraussetzung ist für die Arbeit an der zweiten Frage, wollen wir hier nachgehen, soweit sie sich von den Oden aus erschließt.[1] Der innere Zusammenhang einer religiösen Personalwelt hat seine letzte Bedingung in Gott, genauer im Gehalt des Bewußtseins des Menschen von Gott. Und zwar ist für den ganzen Aufbau entscheidend, als was Gott erlebt, erfahren, geglaubt wird, ob etwa als „die Liebe" oder „der Eine" oder „das Licht" und so fort. Wir bezeichnen das, was hier von Gott ausgesagt wird, als „Göttlichkeiten". In einer religiösen Personalwelt waltet nun jeweils eine Göttlichkeit oder ein Gefüge von Göttlichkeiten vor. Dieser Mensch befindet sich etwa unter der Vorherrschaft der Göttlichkeit des Einen, jener unter der Vorherrschaft der Göttlichkeit des Lebendigen.

[1] Wir führen im folgenden die einzelnen Oden mit Nummern an und zwar: 1: Die Glückseligkeit Aller; 2: Der Selige; 3: Dem Allgegenwärtigen; 4: An Gott; 5: Das Anschauen Gottes; 6: Des große Halleluja; 7: Der Erbarmer; 8: Der Tod; 9: Die Frühlingsfeier; 10: Dem Unendlichen; 11: An Bodmer; 12: Psalm; 13: Beruhigung; 14: Die Zukunft; 15: Dem Erlöser; 16: Der Unterschied; 17: Der Abschied; 18: Warnung; 19: Der Vorhof und der Tempel; 20: Die Stunden der Weihe; 21: Der Zürchersee; 22: Der Eislauf; 23: Der Nachruhm; 24: Die Gestirne. — Der Aufsatz der Margareta Klopstock „Von der besten Art, über Gott zu denken", der ganz im Sinne des Dichters gehalten ist, wird gelegentlich unter dem Buchstaben M angeführt.

Die religiöse Personalwelt Klopstocks, soweit sie in seinen Oden in Erscheinung tritt, wird weithin bestimmt durch die Göttlichkeit des Unendlichen. Nicht nur, daß dieser Name immer wieder genannt wird. Auch das Baugefüge dieser Welt erhält von hier aus entscheidende Richtlinien, wie aufzuweisen sein wird.

Hier bei der tiefsten Grundlage dieser Welt bietet sich ein geschichtlicher Ausblick. Im „Mittelalter" hat man wohl bisweilen die Göttlichkeit des Unendlichen berührt. So geschah es etwa bei Meister Eckhart oder noch stärker bei Ruysbroeck. Aber bisher war im Abendland keine Welt zu finden, wo sie wirklich vorwaltete. Das trat dann ein bei Nikolaus von Kues. Nach ihm aber erscheint sie durch die ganze Neuzeit hindurch immer wieder als Beherrscherin religiöser Welten. Wohl ist sie nicht überall anzutreffen. Wohl haben auch andere große Bedeutung. Aber für die religiöse Eigenart dieser Epoche ist bezeichnend ihr häufiges Vorwalten. Insofern kann der Unendliche als die epochale Göttlichkeit dieses Zeitalters bezeichnet werden. Und Klopstock gehört zu den Zeugen dafür.

Das Vorwalten einer Göttlichkeit kann sich darin bekunden, daß andere Göttlichkeiten von ihr aus verstanden werden als ihre Sonderformen oder Folgen. So geschieht es hier mit der Göttlichkeit des Ewigen. Es bieten sich zwei Möglichkeiten, Ewigkeit von der Unendlichkeit aus zu verstehen. Ewigkeit kann als Aternitas genommen werden, als Erhabenheit über alle Zeit, so daß sie kein Früher und Später kennt. Als solche stand sie bei Nikolaus von Kues unter dem Vorwalten des Unendlichen: weil im Unendlichen die Gegensätze zur Deckung kommen, werden im unendlichen Gott auch Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft selbig, ist er ewig. Oder Ewigkeit kann als Sempiternitas aufgefaßt werden, als Erstreckung des Seins durch alle Zeiten aus der fernsten Frühe der Vergangenheit bis in die späteste Ferne der Zukunft. In dieser Richtung bewegt sich Denken und Fühlen Klopstocks: als der Unendliche ist Gott auch durch die Unendlichkeit der Zeit, ist er ewig. So gibt es bei Gott unendliche Vergangenheit: „Du wareſt von Ewigkeit" (1). Und es gibt Wesen, „die schon Ewigkeit hinter sich sehn" (2). Entsprechend ist Ewigkeit auch unendliche Zukunft. Auf ewig will die Seele Gottes sein (3). Und ewig strömt sie der Unendlichkeit nach (4). Die Seligen sind auf ewig glücklich; Jahrtausende noch sind wenig vor diesem „auf ewig" (1).

Für Klopstock wie für jeden Religiösen ist Gott zugleich höchster Wert. Er ist der Heilige (z. B. 5), der Hocherhabene (6). Wenn von Gottes „Herrlichkeit" gesprochen wird (5), so ist darin wohl ebenso Gottes Werthöhe wie seine Macht zu spüren. In der Unendlichkeit Gottes wird seine Werthöhe gefühlt: „Vollkommenheiten des Unendlichen" (M), das ist eine Gleichsetzung.

Als der Unendliche=Vollkommene ist Gott für uns der Geheimnisvolle, der „Undenkbare", der „Unaussprechliche" (6). So besingt der Dichter den Unendlichen und ruft: „Wie soll ich Dich denken? Meine Seele steht still, erreichet es nicht" (7). Wenn Gott der „Wunderbare" genannt wird (6), so wird man das

Wertgefühl spüren, das hier im Gefühl des Geheimnisvollen mitschwingt und auf die Vollkommenheit Gottes hindeutet.

Gleich selbständig waltet aber nun neben dem Unendlichen in der Personalwelt Klopstocks noch eine zweite Göttlichkeit vor: die der Liebe. Sie wird nicht vom Unendlichen her verstanden wie die des Ewigen und des Geheimnisvollen. Wie aber der Unendliche zugleich der Vollkommene ist, so ist auch die Liebe zugleich der Heilige. Ja, in ihr offenbart sich erst die letzte Werthöhe Gottes. Seines Bildes letzter und göttlichster Zug ist die Liebe (4). In dieser Hinsicht erhebt sich also die Liebe noch zu einem Vorwalten über den Unendlichen.

Wir sagten, in der Ergriffenheit durch die Unendlichkeit Gottes folge Klopstock der epochalen Göttlichkeit der Neuzeit. Wenn eine einzelne Göttlichkeit in dem dargelegten Sinne ein Zeitalter beherrscht, so fragt es sich, wie es dann zu einer Mannigfaltigkeit religiöser Personalwelten kommen könne. Einen tiefsten Grund haben wir hier zu berühren: er liegt in den wechselnden Verbindungen der epochalen Göttlichkeit mit anderen Göttlichkeiten. So herrscht bei Nikolaus von Kues zusammen mit der des Unendlichen die des „Lichts" oder etwa bei Schleiermacher zusammen mit der des Unendlichen die des „Lebendigen". Klopstock unterscheidet sich also von beiden dadurch, daß weder das Licht noch der Lebendige bestimmend hervortreten.

Das erstere hat aber nun noch eine weitere Bedeutung. Es mag manchen unserer Leser zunächst hart ankommen, daß wir hier die innere Logik der Personalwelt gerade eines Dichters untersuchen. Dichtung sei doch ein „atheoretisches" Gebiet. Wir übersetzten es aber hier in den Bereich des „Theoretischen". Dem ist aber zu antworten: Atheoretisch ist noch nicht alogisch. Auch Atheoretisches kann sein inneres logisches Gefüge haben und es hat es hier bei Klopstock, wie sich mit aller Genauigkeit aufweisen läßt. Und es ist hier wie überall Aufgabe der Wissenschaft, den Logos zu erhellen, der alles Seiende durchdringt. Wissenschaft von der Dichtung ist nicht selber Dichtung, sondern ist dieser allgemeinen Aufgabe aller Wissenschaft verpflichtet. Freilich ist sie Wissenschaft von einem Atheoretischen und hat den Logos gerade dieses Atheoretischen ans Licht zu bringen. Das bedeutet hier: sie hat die Bedingungen zu untersuchen, welche diese Personalwelt gerade zu der eines Dichters machen. Wir können diese Frage an der augenblicklichen Stelle unseres Gedankengangs noch nicht beantworten. Aber wir können wenigstens auf ein negatives Moment hinweisen. Bei Nikolaus von Kues herrschte zusammen mit der Göttlichkeit des Unendlichen die des Lichts. Eine der möglichen Bestimmungsrichtungen von der letzteren her führt aber nun zur Wissenschaft. Licht begründet Erkenntnis. So kam es bei Nikolaus von Kues zur religiösen Personalwelt eines Denkers. Bei Klopstock waltet diese Göttlichkeit nicht vor. So fehlt sie bei ihm auch als Grund, der zur Personalwelt eines Theoretikers führen könnte. Worin aber die Gründe für eine eigentümlich dichterische Welt liegen, das wird sich noch weisen.

Für das religiöse Bewußtsein ist nun Gott in seinen Göttlichkeiten Grund der Welt. Wie aber jedes Bedingte Züge von seiner Bedingung her in sich trägt, so ist auch die Welt geprägt von den bedingenden Göttlichkeiten her und steht mit ihnen in Grund-Seinsverbindung. Das gilt hier zunächst von der Natur. Als der Unendliche schafft Gott die Natur, die darum selber unendlich ist und so die Unendlichkeit ihres Urgrundes offenbart. Das leuchtendste Bild dieser Offenbarung ist der unendliche Raum der Gestirne. Sein Anschauen, der Anblick der Glanznacht, der Sternenheere (8) ist denn auch ein immer wiederkehrender Inhalt des Unendlichkeitsbewußtseins Klopstocks. Im unendlichen Weltraum wendet sich Gott zu den Sterblichen, ist er der Quell für den tausendarmigen Strom, der herab durch das große Labyrinth strömt (1). Bekundung des unendlichen Gottes ist auch die unendliche Fülle. So kann Klopstock sich nicht genug tun mit Ausdrücken für den unerschöpflichen Reichtum der Welten, in denen sich der Unendliche offenbart. Wenn nach Obenauer[2] der deutsche Geist des 18. Jahrhunderts in und durch die Natur zu den eigenen Wurzeln zurückfand, so setzt diese Bewegung hier bei Klopstock ein.

Prägung durch die Göttlichkeit kann Welthaftes durch Einbeziehung in Gott haben, also daß Unendlichkeit der Welt auf irgendeine Weise selber Gottes Unendlichkeit wäre. Oder Welthaftes kann sich irgendwie in Abstand von Gott befinden, so daß ihm jene Prägung nur durch Übertragung verliehen wird. So ist es bei Klopstock. Die Unendlichkeit der Natur ist von Gott her, aber sie ist nicht selber die Unendlichkeit Gottes. Schon die Seelen sind mehr als die Erden, die quollen, mehr als die Siebengestirne, die aus Strahlen zusammenströmten (9). Aber Gott ist „ein ganz Anderer" als die unzähligen Scharen der Seelen, die nur der wunderbare Schatten seiner Herrlichkeit sind (1). Wie die Göttlichkeit höchster Wert ist, so empfängt in der Gestaltung durch sie und nach ihr auch Welthaftes Wert. So bewundern wir in Klopstocks Oden mit dem Dichter die Unendlichkeit der Natur. Aber wenn sie schon Wert vermittelt, die bloße Übertragung ist doch auch Abschwächung: über der Natur erhebt sich noch die ungleich werthöhere Unendlichkeit Gottes.

Mit diesen letzten Betrachtungen haben wir nun auch einen der Gründe erreicht, die in ihrem Zusammenwalten es möglich machen, daß in dieser Personalwelt Dichtung erwächst. Gott der Unendliche offenbart sich in der Natur. Diese aber zeigt sich uns in der Anschauung. So wird die Naturanschauung zu einem Weg zu Gott. Würde die Göttlichkeit des Lichtes hier zur Wissenschaft führen wie bei Nikolaus von Kues, so möchte die Anschauung nur Vorbereitung sein, um zum Begrifflichen durchzudringen. So aber liegt unmittelbar auf der Anschauung religiöse Weihe. In dieser Weihe vermag die Anschauung zum gegenständlichen Inhalt der Dichtung zu werden.

[2] Karl Justus Obenauer, Die Naturanschauung der Goethezeit (Von deutscher Art in Sprache und Dichtung, Bd. VI, Stuttgart 1942).

Die religiöse Personalwelt gewinnt ihre spannungsvollen Ausmaße erst dadurch, daß sich Gott gegenüber ein Pol der Gottferne, Gottfremdheit oder gar Gottfeindschaft erhebt. Wir bezeichnen ihn als Grundgegensatz. Eine Göttlichkeit übt auch darin ihre Vorherrschaft über eine Personalwelt aus, daß sie bestimmt, worin der Grundgegensatz besteht. Unter der Göttlichkeit des Unendlichen wird die Endlichkeit zum Grundgegensatz. Er stellt sich dar in der Natur. Alles in ihr ist endlich. Wie offenbarendes Sinnbild des Unendlichen der Ozean der Welten ist, so ist Sinnbild des Endlichen der Staub (8, 4). So sind in der Natur Grundseinsverbindung und Grundgegensatz verschlungen. Sie ist — wie auch schon bei Nikolaus von Kues — Unendlichkeit des Endlichen. Und über ihr steigen die höheren Formen der Unendlichkeit auf. Hier werden die gewaltigen Erstreckungen der Personalwelt Klopstocks sichtbar, in deren barockem Raum Unendlichkeit über Unendlichkeit hinausgeht. Die Unendlichkeit der Natur ist noch nicht das Ganze. Über sie hinaus weitet sich die Unendlichkeit des himmlischen Jenseits. Und beide werden als Gesamtraum gefühlt, insofern Bewegungen sich von dem einen in den anderen hinein fortsetzen. Vom Abgrund gehen sie hinaus bis hoch ins Getön der himmlischen Harfenspieler (4), vom irdischen Grab bis an den göttlichen Thron (10). Von beiden Unendlichkeiten wird aber noch nicht erreicht der Unendliche selbst, Gott, der sie noch unvergleichlich überragt.

Aber solche Unterscheidungen bedeuten für Klopstock keine Trennungen. Wenn Gott schlechthin unendlich ist, so ist nichts von ihm ausgeschlossen. Gäbe es etwas außer ihm, so würde ihm hier eine Grenze widerstehen, an der er zu Ende käme. Zum Unendlichen gehört so Allheit. So war es bereits bei Nikolaus von Kues, so ist es bei Klopstock. In dieser Allheit ist der unendliche Gott der Allgegenwärtige. Von ihm fühlt sich Klopstock rings umschlossen. Ihn weiß er um sich bis in die weitesten Kreise. „Sonnen euch", ruft er aus, und „o Erden, euch Monde der Erden, erfüllet rings um mich des Unendlichen Gegenwart"; den Allgegenwärtigen spürt er, wo die Blume ist, wo die Luft rauscht, wo der Leib verwest (3). Die Allgegenwart erschüttert ihn mit stillem Schauer (4).

Wir sagten früher, daß das Licht nicht zu den beherrschenden Göttlichkeiten Klopstocks gehöre. Hier im Hinblick auf die Allheit gewinnt es nun eine bestimmte Bedeutung. Licht bedeutet Wissen. So ist der Unendliche in bezug auf die Allheit der Allwissende. Diese Allwissenheit blickt durch die Unendlichkeit der Räume und Zeiten. Sie schaut in das Herz. Und dies kann dem göttlichen Auge nicht entfliehen. Würden seine Gedanken in den Abgrund flüchten, würden sie ins Unendliche eilen, würden sie in die himmlischen Versammlungen fliehen, sie könnten dem Wissen Gottes nicht entgehen (4). Und wie die Unendlichkeit des Raumes vor dem Auge Gottes liegt, so sieht er auch in die zeitlichen Fernen hinaus. Und diese Fernen sind der uns unsichtbare Schauplatz der Unendlichkeit. Indem Gott in diese Fernen sieht, blickt er tiefer ins Unendliche (11).

Abermals in einer dritten Richtung geht der Unendliche auf Allheit. Es wurde schon angedeutet, wie in Klopstocks Bewußtsein der Herrlichkeit Gottes die Göttlichkeit der Macht gefühlt werde. Diese wird nun in bezug auf die grenzenlose Weite der Welt zur Allmacht. Der Allmächtige ist der Schöpfer. In der Gewißheit der Verbundenheit mit Gott durch die Geschöpflichkeit bewahrt der Dichter zugleich ein lebhaftes Bewußtsein des Grundgegensatzes und darin des Abstandes von Gott. Dieser Abstand ist durch Gottes Schöpfertum wohl überbrückt, aber nicht beseitigt, ja, im Schaffen erst gesetzt. Das Werden zur Welt geschieht deshalb nicht in Gott, sondern von Gott her. Alle Gleichnisse Klopstocks für dies Geschehen sind deshalb Richtungsausdrücke, die ihr Woher und Wohin haben. Aus der Hand des Allmächtigen rann unsere Erde, der Tropfen am Eimer, wie ihr die größeren Erden entquollen, Ströme des Lichts entrauschten, wie aus ihr Gestirne und Sonnen wurden (9). Ausgesät hat Gott die unzählbaren Welten in den Ozean der Unendlichkeit (6). Das Schaffen ist ein Tun des Allmächtigen auf ein anderes hin: so hebt Gott mit dem Halme die Ähre empor, reift er Apfel und Traube, weidet er Lamm und Reh, läßt er auch seinen Donner rollen und zerschmettert er mit Schloßen (12).

Erst in dieser Allmacht ist Gott der Allgegenwärtige: allgegenwärtig nicht in einfachem Überall-Dasein, sondern in schaffendem Sich-Hin-Begeben, nicht in abstandlosem Zusammenfallen mit der Welt, sondern in machtvollem Sich-Erstrecken über den Abstand hinweg in die Welt. In diesem Sinne heißt es von der Blume: „Gott machte sie, Gott ist, wo die Blum' ist", und von den Lüften: Gott „hieß sie wehn und rauschen . . . ist, wo sie säuseln" (3). Gott schuf, wie diese Beispiele zeigen, nicht bloß anfangs die Welt, sondern ist immerdar allschaffende Gegenwart, der „Immerwirkende", „der auch durch ewiges Wirken selig ist" (13).

In der Weite dieses Alls steht nun der Mensch: über ihm der Unendliche, der seit Unendlichkeiten war und alle Unendlichkeiten sein wird, unausdenkbar vollkommen, daß alles daneben an Wert versinkt — um ihn die Natur, endlich, Staub, der verweht, und doch vom unendlichen Gott ausgebreitet zur Pracht und Größe eines unendlichen Weltraums mit Myriaden von Gestirnen — Gott selber als schaffende Allmacht einströmend in die grenzenlose Fülle der Schöpfung, in immerwährendem Schaffen überall gegenwärtig und alles wissend, in allem Geschehen aufs neue anwesend und neu sich verkündend. Wie steht nun der Mensch in diesem All?

Wie alles Welthafte gehört auch er dem Grundgegensatz an, dem Grundgegensatz gegen die Göttlichkeit des Unendlichen. Er ist endlich. Gerade von ihm auch gilt das Sinnbild des Staubes. „Wie gering er und wer Gott, welch ein Staub er, und wer Gott" (8). Staub von Staub ist der Mensch (8). Der Satz „Willig ist eure Seele, aber das Fleisch ist schwach" wird auf bezeichnende Weise aus dem Ganzen dieser Personalwelt verstanden: „Dieser Endlichkeit Los, die

Schwere der Erde fühlet auch meine Seele, wenn sie zu Gott, zu dem Unendlichen sich erheben will" (3).

Wie zu Gottes Unendlichkeit auch unendliche Dauer durch die Zeit gehört, so ist uns im Grundgegensatz dazu endliche Dauer in der Zeit beschieden und damit Vergänglichkeit. Wenn Klopstock sich leicht vom Gedanken an das Grab umschatten läßt (6, 14), so ist er also nicht nur nachgiebig gegen die Empfindsamkeit jener Jahrzehnte: im Ganzen seiner Personalwelt wurzelt dies Motiv. Und aus der Überschau über dies Ganze wird verständlich, mit welchem Recht gesagt werden konnte: „Erst in der Kunst Klopstocks wird der Tod zum Problem".[3] Aber dies endlich-sterbliche Wesen „Mensch" ist nicht nur in den Gegensatz gegen den Unendlichen verstoßen. Wir sahen bereits, wie die Natur in ihrem Grundgegensatz zugleich durchdrungen ist von der Grund-Seinsverbindung, so selber Sinnbild des Unendlichen. Mehr noch trägt sich beim Menschen zu. Er vermag Gott zu erfahren, fühlen, denken, erleben. Ihm wird Grund-Erlebnis-verbindung. Vollzogen wird diese bei Klopstock in einer Weise, die wir als Gefühlsdenken bezeichnen können, wie es dem „kalten" Denken (M) entgegengesetzt wird. Gewiß sind ebenso in der Veranlagung des Dichters wie in der Einstellung der Zeit Entstehungsgründe für ein solches Gefühlsdenken wirksam gewesen. Für den Sinn entscheidend aber ist, wie es hier aus dem Ganzen der Personalwelt von den herrschenden Göttlichkeiten her gerechtfertigt, ja, gefordert wird. Der Gegenstand dieses Denkens gebietet zugleich die Weise seines Vollzugs: „die Vollkommenheiten des Unendlichen" (M). Sie denkend kann die Seele nicht ruhig bleiben, sondern muß in lebhafte Bewunderung, in Erregung geraten. In der gleichen Richtung weist die Göttlichkeit der Liebe. Gott als die Liebe ist der unendlich Liebenswürdige. Wenn die Seele ihn denkt, wird sie hineingerissen in Liebe zu ihm. So wird durch die Göttlichkeiten ein Gefühlsdenken aufgerufen, daß „wir uns nicht enthalten können, unser Nachdenken durch irgend einige kurze Ausrufungen der Anbetung zu unterbrechen" (M).

Die seelische Ganzheitlichkeit dieses Gefühls ist der Gattin des Dichters bewußt, wenn sie im Sinne ihres Mannes schreibt, daß „die ganze Seele von dem, den sie denkt (und wen denkt sie?), so erfüllt ist, daß alle ihre übrigen Kräfte von der Anstrengung ihres Denkens in eine solche Bewegung gebracht werden, daß sie zugleich und zu einem Endzweck wirken". Diese Steigerung der Ganzheitlichkeit ist zugleich eine Steigerung der Lebhaftigkeit. Sie ist „ein Zustand der Seele, da in ihr so viele Gedanken und Empfindungen auf einmal und mit einer solchen Stärke wirken, daß, was alsdann in ihr vorgeht, durch jede Beschreibung verlieren würde".[4] Das „kalte metaphysische" Denken verfährt methodisch nach logischer Norm, „geht in den Ketten irgendeiner Methode einher". Wie aber

[3] Ferdinand Josef Schneider, Die deutsche Dichtung zwischen Barock und Klassizismus, Epochen der deutschen Literatur, Bd. III, Stuttgart 1924, S. 119.

[4] Sperrungen im Original.

das Denken Klopstocks durch seinen Gegenstand als gefühlshaft bestimmt wird, so sind auch die Schritte dieses Denkens durch die erregten Eingebungen des Gefühls getrieben in einem „Gedränge" von „schnell fortgesetzten Gedanken". (M Gedanken und Gefühle weben hier ineinander. In den Gedanken werden d Gefühle sich ihres Gegenstandes bewußt. So segnen die „Stunden der Weihe mit großen Gedanken. Aufsteigend aus dem Gefühl in den Gedanken bleibt de Gehalt zugleich gefühlt. Deshalb kann in einer Ode der gleiche Gehalt hier au den Gedanken, dort auf das Gefühl, die „Empfindung" bezogen werden, kann es heißen: „Ist wirklich wahr, was ein Gedanke leise dem andern sagt? Empfin dung bist du wahr, als dürfe ich frei mit dem Schöpfer der Seele reden?" (4 So denkt die Seele „Gedanken, daß Entzückung durch die erschütterte Nerv schauert" (15).

Wir haben uns den Sinngrund bewußt gemacht, den in Klopstocks Personal welt das Gefühl in diesem Gefühlsdenken gewinnt. Wie kann es hier aber über haupt zu einem „Denken" von solcher Bedeutung kommen, wo doch die Göttlich keit des Lichtes nicht bestimmend wird? Wir müssen hier auf eine Seite dieses Denkens achten, die dem Dichter anscheinend nicht bewußt, aber doch deutlich be ihm ausgeprägt ist. Es steht im Gegensatz zu einer unmittelbaren mystischen Schau oder gar Vereinigung mit Gott: es wahrt Abstand zwischen Gott und dem Menschen, dem Festgebundenen in den Grundgegensatz. Der Mensch ist hier nicht wie etwa bei Meister Eckhart in der Tiefe seines Wesens reine Grundseins verbindung, die durch keinen Grundgegensatz angetastet wird: der ganze Mensch gehört hier dem grundgegensätzlichen Bereich an, dem die Unendlichkeit Gottes unüberbrückbar überlegen bleibt. So darf an der Stelle eines „Einsseins mit nur ein „Denken an" stehen. Aber ist denn bei solchem Abstand auch nur unser Gedanke an Gott möglich? Das wird sich noch zeigen.

Zunächst müssen wir noch das Gefühl in diesem Gefühlsdenken genauer be stimmen. Haben wir doch bisher nur allgemein von „Gefühl" gesprochen. Wir müssen aber mit wissenschaftlicher Genauigkeit zu fassen trachten, was das für ein Gefühl ist oder was das für Gefühle sind. Es zeigt sich dabei eine Mannig faltigkeit von Gefühlen, die alle in der Zusammengeschlossenheit dieser Personal welt sinnvoll entspringen und verbunden sind.

Der Mensch weiß sich in seiner niedrigen Endlichkeit, weiß erhaben über sich den Unendlichen, ewig Vollkommenen, Geheimnisdunklen. Aus der Endlichkeit herauf ist das erste Antwortgefühl auf den Unendlichen das S t a u n e n, das in den Oden oftmals wiederkehrt. In allem Staunen ist ein Anhalten, ein Sich Zurückhalten. Man greift nicht zu, wird still oder gar starr in der Bewegung. Ein nicht angetasteter Raum liegt zwischen dem Staunenden und dem Angestaunten. Eben dies Anhalten kommt bei Klopstock zum Ausdruck. Die Seele steht still vor dem Gedanken des unendlich-ewigen Seins (7). „Ich legte meine Hand auf den Mund und schwieg vor Gott" (1).

Das Staunen des Endlichen vor dem Unendlichen muß nicht in solchem Anhalten und Stillestehn verbleiben. Steigert sich das staunende Bewußtsein des Abstandes, so geht das stille Hinstarren über in Zurückscheuen. Es übermmt einen das Streben, vor dem Überlegenen zurückzuweichen, sich von ihm u entfernen. Wo das Überlegene zugleich in höchster Werthöhe glänzt, wie in er Welt Klopstocks, bedeutet dies Zurückweichen zugleich verehrende Unterwerfung. Man bezeugt das Bewußtsein seiner Niedrigkeit und huldigt zugleich em Erhabenen. Hingeworfen vor dem Unendlichen betet der Dichter tief an (17). Ich liege vor dir auf meinem Angesicht; o, läge ich, Vater, noch tiefer vor dir, ebückt in dem Staube der untersten Welten" (3). Mit gesunkenem Knie ist er in iefanbetendem Staunen (5). Oder er fragt sich doch vor der Nähe des Unendlichen: Und ich falle nicht auf mein Angesicht?" (9). Und den Himmeln ruft er zu Fallet nieder" und dem Menschen „Wirf zu dem tiefsten Erstaunen dich ieder" (7).

Es hieß, von Meister Eckhart unterscheide sich Klopstock durch den nicht aufehobenen Abstand des Menschen von Gott. Jetzt in solchem Sich-Niederwerfen at dieser Abstand seine äußerste Darstellung erreicht. Es ist eine dringliche, nächste Zukunftsaufgabe, in den religiösen Zeugnissen der Deutschen zwischen dem eigenümlich Deutschen und Germanischen einerseits und den fremden Einwirkungen ndererseits zu scheiden. Man wird dann das in Klopstock sehen müssen, worinnen nser eigenes Wesen uns anspricht, wie etwa in seiner Naturfrömmigkeit. Aber nan wird sich auch darüber nicht täuschen dürfen, daß in diese gewaltige Äußerung nserer Kraft auch Fremdartiges eingeflossen ist. Und dieses scheint sich mir bonders in jenem Sich-Niederwerfen zu bekunden. Ihm gegenüber steht die norische Haltung, wie sie groß ausgesprochen worden ist von der flämischen Schwester Hadewych: „Falle nicht auf das Angesicht. Die auf das Angesicht fallen und aneten, die empfangen Gnade. Die aber stehend das Antlitz durchschauen, die mpfangen Gerechtigkeit und die Kraft, die tiefen Abgründe zu erkennen." [5]

Bei Klopstock indes bedingt unter dem Vorwalten des Unendlichen noch eine ndere Göttlichkeit eine neue gesteigerte Stufe in dieser Reihe von Gefühlen und Gefühlsausdrücken. In der Erhabenheit des Unendlichen tritt uns ein Erschreckendes ntgegen; Gott ist der Furchtbare, das Tremendum im Sinne Rudolf Ottos. Der Furchtbare auch in seiner Macht, in seiner Herrlichkeit, er, „des großen Namen der sterbliche Weise kaum waget auszusprechen", „des großen schrecklichen Namen der hohe Engel staunend nennet" (18). Das still anhaltende Staunen, das sich erst in ehrfürchtiges Zurückbeben gewandelt hatte, ist nun in ngstvolles Zurückschrecken übergegangen. Aus dieser Angst bricht der Notuf: „Herr! Herr! Gott! barmherzig und gnädig! Du Naher! Erbarme dich meiner!" (9).

[5] Die Werke der Hadewych, deutsch von J. O. Plaßmann, Hagen-Darmstadt 1923, S. 95.

Diese dämpfende und zurücktreibende, schließlich zurückschreckende Gefühlsreih ist aber nun aus den letzten Gründen dieser Welt mit einer entgegengesetzte verbunden. Sei es, daß jene erste in diese zweite umschlägt, diese zweite in jen erste übergeht. Sei es, daß beide zu einer gleichzeitigen Zweieinheit verschmelzen Der Unendliche ist zugleich der Vollkommene. Darum ist das Staunen zugleic Bewunderung. Aus dem Erschrecken in jener ersten Gefühlsfolge geht de Dichter unmittelbar in die zweite der Bewunderung und deshalb des Preise über, wenn er vor Gottes Offenbarung im Gewitter ausruft: „Herr! Herr! Gott Barmherzig und gnädig! Angebetet, gepriesen sei dein herrlicher Name!" (9) Nicht nur Gott gilt die Bewunderung, auch seinem Werk. Mit Ehrfurcht wir die Schöpfung angeschaut, denn Gott schuf sie (9).

Wich die erste Reihe von Antwortgefühlen von der Größe Gottes weg in d Tiefe, so bedeutet die zweite eine höchste Erhebung. Hier wird die See nicht in die abgründige Gottesferne zurückgewiesen, sondern über diese Fern hinweg angezogen, nicht in ihre Kleinheit zur Anbetung niedergeworfen, sonder über ihre Kleinheit emporgeschwungen. „Wie erhebt sich das Herz, wenn es dich Unendlicher, denkt!" (10). „Wie erhöht, Weltherrscher, deine Bewunderung de Geist des Staubes! . . . Welcher Gedank' hebt ihn, denket er dich" (2). Himme fliegend ist das Erstaunen über den Unendlichen (7).

Dieser Aufschwung im Gedanken an den Unendlichen, im Hindurchahne Gottes durch die Schöpfung ist Glückseligkeit. Der Seligkeiten höchste i es, welche die ganze Seele überströmt, daß sie aufflammt in Entzückungen (7) Aber wir denken nicht nur selig den Unendlichen. Wir wissen auch, daß wir ih denken. Und dies Bewußtsein von uns als den Begnadeten mit dem Gottbewußt sein ist ein neuer Quell der Seligkeit. Es ist eine Glückseligkeit „uns überhaup bewußt zu sein, daß wir fähig sind, Gott — den Unendlichen — zu denken" (M) So freuen wir uns Himmelsfreuden nicht nur über Gott, sondern auch darüber daß wir über ihn staunen können (6).

Das mannigfach verknüpfte Ganze dieser beiden Gefühlsreihen ist noch nich das Ganze der religiösen Gefühle Klopstocks. Gott ist doch auch die Liebe Als die Liebe liebt Gott den Menschen und dieser findet sich „von Gott geliebt" (1) Von Gott geliebt sein, heißt: mit seinem ganzen Sein in der Liebe Gottes ge borgen stehn: in einem bestimmten Sinne in Grundseinsverbindung mit de Göttlichkeit der Liebe befaßt sein. Und dies Geliebtsein kann einem bewußt wer den, kann in Grund-Erlebnisverbindung übergehen. Aus diesem Erlebnis er heben sich nun in der Seele Antwortgefühle. Der Gottesliebe, die uns trifft antwortet unsere Gottliebe.[6] Nun ist aber Gott die Liebe kein anderer als Got der Unendliche. Die Antworten des endlichen Menschen auf den Unendliche kehren so auch der Liebe gegenüber wieder. Auf den Vers „von Gott geliebt"

[6] Die sprachliche Unterscheidung von Gottesliebe und Gottliebe verdanke ich Han L. Stoltenberg.

folgt die eindringliche staunende Wiederholung „von Gott!". In diesem Gedanken muß die Seele ihre Winzigkeit unter der unendlichen Höhe bekennen: „Allein, wie vermag ich es hier nur von fern zu empfinden! Was ist in mir, daß ich so endlich bin?" Aber zugleich antwortet der Göttlichkeit der Liebe auch jene weite, erhebende Gefühlsreihe. Ja, die Erhebung wird hier besonders gesteigert. Und doch bleibt der ehrfürchtige Abstand: „Von Gott geliebt! Anbetung! Anbetung! Von Gott!" (1).

Es hatte sich uns die Frage gestellt, welche Sinngründe für das Dichtertum Klopstocks im Gefüge seiner Personalwelt walten. Eine Teilantwort fanden wir in der Bedeutung der Anschauung, die zum anschaulichen gegenständlichen Inhalt der Dichtung werden konnte. Ein weiterer Grund hat sich nun in den starken und mannigfaltigen Gefühlen gezeigt, die durch die bestimmenden Göttlichkeiten aufgerufen werden. Sie tragen die dichterisch schaffende Erregung. Sie durchdringen sich mit dem Anschaulichen. Sie durchpulsen die Dichtung.

Sie gingen aus dem Grundgegensatz zwischen dem endlichen Menschen und der Göttlichkeit des Unendlichen-Heiligen hervor. Aber sie wiesen uns auch schon auf die *Grundverbindung* des Menschen mit Gott. Diese ist jetzt noch genauer zu betrachten.

Die menschliche Endlichkeit in der Zeit, die Sterblichkeit, legt Leid in uns. Aber der Mensch verliert sich nicht in dieses Leid. Er geht darüber hinaus im Verlangen nach Unsterblichkeit. In einer nächsten Schicht greift dies Verlangen nach *irdischer Unsterblichkeit*, nach einem Bleiben des Namens und des Werks über den leiblichen Tod hinaus. Dies ist ein Ziel „des Schweißes der Edlen wert" (21). Unsterblich soll der Name sein des Erfinders des Tanzes auf dem Eise (22). Unsterblicher Nachruhm ist ein wiederkehrender Gegenstand der Fürsten- und Heldenoden Klopstocks. Aber er sagt sich auch, wie der Nachruhm der Krieger und Könige verdunkelt wird; glücklicher ist das Los der Dichter, denn ihr Werk steht immer wieder unmittelbar da (23). Was dem Dichter die „Stunden der Weihe" gebaren, das vernehmen ferne Jahrhunderte. Aber das ist nur die erste Schicht, in welcher Unsterblichkeit vor den Geist des Sterblichen tritt. Der heiße Durst, „einst weniger endlich" (1) zu sein, findet in Klopstocks Welt eine weitere Erfüllung in der *jenseitigen Unsterblichkeit*. Diese gründet sich in der Göttlichkeit des Unendlichen, die ja selber Unsterblichkeit ist. Gott gab den Bewohnern des Staubs, nicht aufzuhören (6), hauchte dem Menschen Unsterblichkeit ein (24). Damit ist Grund-Seinsverbindung erreicht: in seinem Sein hat der Mensch Unendlichkeit aus dem Urgrunde der göttlichen Unendlichkeit. Aber dabei ist er ein mittleres Wesen zwischen Grund-Seinsverbindung und Grund-Gegensatz, an beidem teilhabend. „Staub und auch ewig! Denn die Unsterbliche, die du mir, Gott! gabst, gabst du zur Ewigkeit" (4). So wohnt ein Unsterblicher von hoher Abkunft in den Verwesungen (15).

Klopstock übernimmt den Glauben an die jenseitige Unsterblichkeit der christlichen Überlieferung. Aber auch in seiner Personalwelt liegt ein wohl nicht beweisender, aber doch anregender Grund zu solchem Glauben. Margareta Klopstock hat ihn aufgewiesen. Die erstaunliche und beseligende Fähigkeit des endlichen Bewußtseins, den Unsterblichen zu denken und zu lieben, wird zum Bürgen der Unsterblichkeit auch der Seele. „Aber das Bewußtsein dieser unserer höchsten Fähigkeit ist ein Beweis, der wie die Sonne leuchtet. Ich kann Gott, wie unvollständig meine Begriffe von ihm auch sind, ich kann Gott denken. Ich bin unsterblich! Derjenige, der Gott auch nur einen Augenblick gedacht hat, sollte nicht unsterblich sein ... Und ich darf Gott lieben! Der welcher Gott auch nur den hundertsten Teil eines Augenblicks geliebt hat, sollte nicht unsterblich sein?" [7] Das aber heißt: die Grund-Erlebnisverbindung wird — mit welchem Recht, das ist eben nicht zu untersuchen — zum Erkenntnisgrund der Grund-Seinsverbindung: aus der Tatsache, daß wir Gott im Erleben seiner verbunden sind, wird gefolgert, daß wir auch etwas ihm Gemäßes von ihm als Voraussetzung empfangen haben, eben die Unsterblichkeit.

Wir hatten gefragt, wie der Mensch überhaupt zu einem Gottgedanken kommen könne, wenn er so im Abstand von Gott zurückgehalten wird, wie es bei Klopstock geschieht. Jetzt haben wir die Antwort gefunden: der Mensch ist gar nicht nur in Grund-Gegensatz verhaftet, er steht, der Unsterbliche auch in Grund-Seinsverbindung mit dem Unendlichen und vermag deshalb seiner inne zu werden. Es liegt hier ein allgemeines Verhältnis vor, das in allen religiösen Personalwelten, die entsprechend ausgebildet sind, in mannigfachen Abwandlungen immer wiederkehrt. Es müssen im Menschen Bedingungen enthalten sein, die sein Denken, Erleben, Erfahren Gottes, seine Grund-Erlebnisverbindung möglich machen. Man könnte versucht sein, sie als „subjektive Bedingungen" zu bezeichnen. Es ist aber nun Überzeugung des religiösen Bewußtsein, daß diese Bedingungen von Gott selber herstammen, daß der Mensch durch sie von Gott her auf die Grund-Erlebnisverbindung angelegt ist. Sie sind nicht einfach subjektive, vielmehr subjektbestimmende Bedingungen. Da ganz Fremdes nicht ganz Fremdes erkennen kann, werden sie darin gesehen, daß im Menschen irgendeine Ähnlichkeit mit Gott, irgendein Gemeinsames mit Gott walte, eben die Grund-Seinsverbindung. Die Grund-Seinsverbindung des Menschen ist also subjektbestimmender Grund für die Möglichkeit seiner Grund-Erlebnisverbindung. Das ist allgemeines Gesetz. Es findet bei Klopstock eine besondere Erfüllung durch den Glauben an die Bedeutung unserer Unsterblichkeit.

Wird Gott durch irgend welche Gegenstände in der Welt erkannt, geahnt, gefühlt, ergibt sich eine entsprechende Gesetzlichkeit. In diesen Weltgegenständen müssen Bedingungen walten, die ihre Durchsichtigkeit auf Gott hin möglich

[7] Sperrungen im Original.

machen. Auch sie stammen von Gott, sind objektbestimmende Bedingungen. Auch sie müssen Züge, Spuren, Ausdrücke Gottes in seinen Göttlichkeiten sein, um so auf ihren Ursprung verweisen zu können. Das heißt: sie bestehen in der Grund-Seinsverbindung der Weltgegenstände. Die Erfüllung dieses Gesetzes bei Klopstock haben wir bereits gefunden: Klopstock gewahrt Gott in der Natur. Objektbestimmende Bedingung ist hier die Unendlichkeit der Natur, in der ihre Grund-Seinsverbindung mit der Göttlichkeit des Unendlichen besteht.

Doch kehren wir wieder zu der Linie zurück, die uns bis zur Unsterblichkeit führte. Hier vollendet sich erst das Verhältnis des Menschen zur umgebenden Natur. Als unendliche Offenbarung des unendlichen Gottes nimmt sie an dessen Überlegenheit über den kleinen Menschen teil. Und ihre erhabene, von Myriaden von Körpern erfüllte Räumlichkeit ist und bleibt ein Gegenstand des Staunens. Aber zugleich weiß auch die unsterbliche Seele ihre Überlegenheit über das natürliche Weltall. Und gerade das Wissen um die irdische Kleinheit und Sterblichkeit ist der Hintergrund für das Bewußtsein unendlichen Lebens im Jenseits. Mehr ist die Seele als die Erden, die quollen, mehr als die Siebengestirne, die aus Strahlen zusammenströmten (9).

Das unsterbliche Leben erfüllt sich in der Seligkeit, dem Sinn unseres Daseins wie der Welt überhaupt. Von der Göttlichkeit der Liebe her wird hier das Entstehen der Schöpfung gedeutet. Aus der Liebe ist die Welt entstanden, damit Gott Seligkeit schenke. Und in der Liebe waltet hier zugleich die Göttlichkeit des Unendlichen. „Zahllosen Scharen Seliger wolltest du der unerschöpfliche Quell ihrer Seligkeit sein" (1). Und um dieser unendlichen Fülle Seliger willen kam die Unendlichkeit des Kosmos ins Dasein. Unzählbare Welten säte Gott in den Ozean der Unendlichkeit aus und füllte sie mit Heerscharen Unsterblicher, daß sie ihn liebten und selig wären durch ihn (6).

Die Seligkeit, zu der der Mensch berufen ist und die ihm geschenkt wird, sie kommt zum Ausdruck. Der Mensch ist begabt mit der Fähigkeit der Anrede an Gott. In diesem Motiv laufen nochmals mannigfaltige Fäden aus dem Gewebe dieser Personalwelt zusammen. Dort, wo die Seelentiefe als irgendwie eins mit Gott betrachtet wird wie bei Eckhart, verliert das Sprechen zu Gott mindestens an Gewicht, wenn es nicht völlig verschwindet: wortlos versenkt man sich in die innere göttliche Tiefe. Anders aber, wenn zwischen Seele und Gott ein unaufhebbarer Grundgegensatz gewahrt bleibt wie bei Klopstock. Hier bleiben Seele und Gott in dem Gegenüber, das Voraussetzung für eine Anrede ist. Hier ist Gott das Du, zu dem man sprechen kann. Freilich wird hier die Möglichkeit der Anrede an Gott — ähnlich wie früher die Möglichkeit des Denkens an Gott — zunächst auch bedroht. Gerade der Abstand, der ihre Möglichkeit zu erschließen schien, bedeutet ihre Bedrohung. Ist er nicht so gewaltig, daß die Anrede frevelhaft wird und so ihren Sinn verliert? Alle Antwortgefühle, die oben betrachtet

wurden, verbinden sich hier mit dem Problem des Sprechens mit Gott. Aus dem Beben vor dem Heilig-Unendlichen kommt die Frage: „Verirrt mich Täuschung? Oder ist es wirklich wahr, was ein Gedanke leise dem andern sagt? Empfindung, bist du wahr, als dürf' ich frei mit dem Schöpfer der Seele reden?" (4). Aber der Dichter findet „frohes Zutrauen" und „Beruhigung", daß seine Seele mit Gott reden darf. Wir wissen bereits, was den Abstand überbrückt.

Doch die Rede bleibt nicht nur Rede. Angesichts des Unendlichen, des Vollkommenen, Herrlichen wird sie zum Preis Gottes. Preis besingt den Herrlichen und dankend entflammter Jubel (10). Seiner Ehre gilt das „Große Halleluja". Jedes Bittgebet geht über in preisende Anbetung. Und der Preis wird Gesang für den Herrn (9). In diesen Preis wird auch die Natur mitgerissen. Auch sie ist Lob Gottes. „Es tönt sein Lob Feld und Wald, Tal und Gebirg, das Gestad' hallet, es donnert das Meer, der Strom rauscht Gottes Preis; ihn preist das Donnern der Welten, das Tönen der Sonnen" (10).

Damit aber ist gesagt: das Ganze der Personalwelt Klopstocks führt zuhöchst in seine Dichtung, die Preis Gottes ist. Man hat von ihm gesagt: „Er dichtete nicht wie die späteren Klassiker mit Religion, sondern aus Religion".[8] Wir haben gesehen, daß „aus Religion" nicht allein bedeutet: aus religiösen Antrieben und Gefühlen. Er dichtete vielmehr aus dem weiträumigen Ganzen einer religiösen Personalwelt, deren Sinngefüge jene Antriebe und Gefühle eingegliedert waren, deren Aufbaulinien alle in der Dichtung zusammenliefen, um sie zu ermöglichen, zu fordern und zu rechtfertigen, sie mit ihrem gewaltigen Gehalt zu erfüllen.

Die Bedeutung der Idee der Liebe für das Denken des jungen Hegel

Von Werner Schultz, Kiel

Es gibt in der abendländischen Geistesgeschichte eigentlich nur zwei große Deutungsformen der Liebe. Sie werden durch die Worte Eros und Agape bezeichnet. Beide Deutungsformen sind in ganz besonderen geschichtlichen Lebensräumen erwachsen: Eros im Raum der Philosophie Platos, Agape innerhalb der Religion des Christentums. Beide Formen tragen daher ein von Grund aus besonderes Gepräge. Vielleicht darf man sagen: Eros bezeichnet primär den Weg des Menschen zu Gott, Agape primär den Weg Gottes zum Menschen. Sowohl beim Platonismus wie auch beim Christentum handelt es sich um einen relativen Dualismus von Idee und Erscheinung bzw. Gott und Mensch. Aber

[8] Arnold Berger, Klopstocks Sendung, Darmstadt 1924, S. 7.

bei dem Christentum wird der Dualismus ausschließlich überwunden durch die Tat des persönlich handelnden Gottes, der spontan, ohne Ansehen von Leistung und Wert sich zu den Menschen herabläßt, sich für sie opfert bis zum Tode am Kreuz, weil seine Liebe zu ihnen ohne Grenzen ist. Erst so wird nachträglich die Liebe des Menschen zu Gott und zu dem Nächsten möglich, die dann nichts anderes ist wie ein Spiegelbild der Liebe Gottes. Im Zentrum der ganzen Bewegung dieser Liebe steht also der Zug nach unten, die Entäußerung, die Hingabe, der Tod, wobei der Satz richtunggebend ist, daß nur der sein eigentliches Leben gewinnt, der es für den andern verliert. Umgekehrt geht die Bewegung des Eros von unten nach oben. Denn im Platonismus ist dem Menschen von seiner früheren göttlichen Existenz her soviel an überirdischer Flugkraft verblieben, die in dem Eros ihren Ausdruck findet, daß er sofort „von sich aus" den Chorismus von Idee und Erscheinung überwinden kann und die irdischen Schranken durchbrechend, nun von Stufe zu Stufe emporsteigt. In der Bewegung des Eros stehen sich also ausschließlich der Mensch und das Göttliche gegenüber, wobei der Mensch der primär Handelnde ist, eine Ich-Du-Beziehung aber völlig außer Betracht bleibt. Nicht Tod, Hingabe, Opfer stehen hier im Zentrum, sondern sieghaftes Emporsteigen des Menschen von Stufe zu Stufe.[1]

Die Fragen nun, welche die vorliegende Untersuchung beantworten will, sind folgende: 1. Ist die Bewegung der Liebe für das Denken des jungen Hegels überhaupt von Bedeutung oder wird sie so zurückgedrängt, daß sie im besten Fall eine sehr periphere Angelegenheit für ihn darstellt? Hegels bekannte kritisch-ablehnende Haltung den Gefühlen überhaupt gegenüber und seine oft wiederholte Äußerung, daß der Mensch seine eigentliche Bestimmung erst im Denken erfülle, scheinen ohne weiteres eine negative Beurteilung der Bedeutung der Liebe nahezulegen. Die Beantwortung dieser Frage wird den weitaus größten Teil der Untersuchung ausmachen. Erst wenn sich herausgestellt hat, welche — vielleicht sogar entscheidende — Bedeutung die Idee der Liebe für Hegels Denken hat, taucht zuletzt die zweite Frage auf: Ist der Sachverhalt, den der junge Hegel unter Liebe versteht, Eros oder Agape? Denkt er also aus dem Lebensraum der Antike oder des Christentums heraus? Oder hat er gar gegenüber Eros und Agape eine neue Deutungsform der Liebe geschaffen?

Wenden wir uns zunächst dem suchenden Schaffen des jungen Hegel zu, so zeigt sich bald, daß der Liebe bereits in dem ersten der erhaltenen Jugendfragmente, das dem letzten Abschnitt der Tübinger Studienzeit angehört (1793) und das Thema „Volksreligion und Christentum" behandelt, eine wichtige Aufgabe in dem geistigen Leben des Menschen von Hegel zuerkannt wird. In dem

[1] Aus der umfangreichen Literatur vgl. besonders H. Scholz, Eros und Caritas, 1929; A. Nygren, Eros und Agape I, 1930; II, 1937.

Fragment werden objektive und subjektive Religion gegenübergestellt. Die objektive Religion ist Sache des Verstandes und Gedächtnisses. Sie läßt sich in ein System bringen, in einem Buch darstellen, durch Rede anderen mitteilen. Dagegen äußert sich die subjektive Religion nur in Empfindungen und Handlungen, als Wirksamkeit im Innern und als Tätigkeit nach außen. Sie ist Sache des Herzens. Mit dem Verstand ist der Religion wenig gedient. Auf die subjektive Religion kommt alles an. Sie hat einen „eigentlichen wahren Wert". In ihr ist das Herz noch vom Verstand unberührt, und nichts anderes wohnt in dem Herzen wie die Liebe.

Hegel erläutert seine Ausführungen dann an der Geschichte von der Sünderin aus dem Evangelium, auf die er auch in den späteren Jugendfragmenten gern zurückgreift.[2] In der Person des Pharisäers verkörpert sich ihm die „Rechthaberei des Verstandes", während in dem Weibe eine schöne, von Reue, Zutrauen und Liebe durchdrungene Seele Ausdruck gewinnt. Der Verstand ist ein „Diener der Eigenliebe", wie ein „Hofmann, der sich nach den Launen seines Herrn richtet" und zu jedem Fehltritt scharfsinnig Rechtfertigungsgründe aufzutreiben weiß. Er hat zwar auch eine wichtige Aufgabe zu erfüllen: er macht klüger, läutert Grundsätze und vermag sie in ihrer Reinheit darzustellen. Aber seine Wirksamkeit erstreckt sich nur auf die äußeren Schichten der Seele. Sie ergreift nicht ihren existentiellen Grund. Und daher stehen Güte und Reinigkeit des Herzens weit über ihm. Die Liebe als das Grundprinzip des empirischen Charakters des Menschen hat „etwas Analoges mit der Vernunft" (Nohl, S. 18). Wie die Vernunft als Prinzip allgemein geltender Gesetze sich selbst wieder in jedem vernünftigen Wesen erkennt als „Mitbürgerin einer intelligiblen Welt", so findet sich auch die Liebe in anderen Menschen wieder, vergißt sich selbst, setzt den Menschen aus seiner Existenz heraus. Denn die Liebe ist uneigennützig. Sie handelt nicht aus Berechnung, und sie hat nichts zu tun mit einer verfeinerten Selbstliebe, der das Ich am Ende doch nur der letzte Zweck ist.

Mit Recht ist bemerkt worden, daß diese Sätze die Keimzelle der späteren Philosophie Hegels enthalten.[3] Nur von dieser in den Jugendfragmenten verborgen liegenden Keimzelle her kann man die große philosophische Arbeit der späteren Zeit richtig verstehen. Sie gilt es daher besonders sorgfältig zu untersuchen, in ihren einzelnen Teilen zu prüfen, um dann ein klares Bild des Ganzen zu gewinnen. Das erste Jugendfragment aus der Tübinger Zeit vermittelt bereits deutlich einige Grundzüge der Hegelschen Anthropologie, die deutlich von Rousseau einerseits und Kant andererseits beeinflußt sind. Wie Kant unterscheidet Hegel einen empirischen und einen intelligiblen Charakter des Menschen. Während aber Kant beide Charaktere in strengem Gegensatz gegenüber-

[2] Vgl. H. Nohl, Hegels theologische Jugendschriften, 1907, S. 19, 292 f.
[3] Vgl. H. Glockner, Hegel II, 1940, S. 22.

stellt, wobei nur der intelligible Charakter positiv bewertet wird, der empirische jedoch nur als von schwankenden Affekten der Lust und Unlust mit ihren subjektiv-willkürlichen Neigungen beherrscht erscheint, bewertet Hegel diese Schicht wesentlich positiver, insofern ihr Grundprinzip die der Vernunft analog strukturierte Liebe ist. In dem Auf und Ab der selbstsüchtigen Gefühle, Neigungen und Affekte, die der Verstand als „Diener der Eigenliebe" vor seine Zwecke spannt, gibt es ein reines Gefühl des Herzens, das den Wert des Menschen bestimmt: die Liebe. An der Art und Weise, wie Hegel die beiden Schichten des menschlichen Seins einander näher bringt, während Kant an der dualistischen Bewertung festhält, erkennt man schon jetzt das für Hegel charakteristische Drängen zur Einheit, das sich in den späteren Schriften immer stärker bemerkbar machen wird.

Wie Rousseau und Pascal betont Hegel in dem Tübinger Jugendfragment, daß echte Religiosität ihren Sitz im Herzen[4] hat, und daß das ursprüngliche Gefühl des Herzens zur echten Wahrheit führt. Aber man sieht hier zugleich auch den Abstand von diesen französischen Denkern. Sie hatten beide einen unüberbrückbaren Gegensatz zwischen Herz und Vernunft festgestellt. Rousseau hatte das Gefühl zum alleinigen Kriterium der Wahrheit machen wollen. Pascal hatte zwar Herz und Vernunft beide als Wahrheitsquellen gewertet, dabei aber das Herz der Vernunft übergeordnet und beide als völlig selbständige Größen voneinander abgegrenzt und für sich isoliert: das Herz hat eine Vernunft, die die Vernunft nicht kennt. Anders bei Hegel. Er drängt, wie Kant so auch Pascal gegenüber, zur Einheit der beiden Wahrheitsquellen im Menschen, zur Einheit von Herz und Vernunft. Die Liebe hat etwas Analoges mit der Vernunft. Aber Hegel geht noch über diesen Satz hinaus. In einer nachfolgenden Ergänzung führt er aus, daß eigentlich der Sinngehalt beider Faktoren derselbe ist. Das, was der Vernunft ihren hohen Wert verleiht: das Sich-hinweg-setzen über die Grenzen des Subjektiv-Bedingten, des Egoistisch-Willkürlichen, der Zug zum Allgemeinen, zum unbedingt geltenden Gesetzlichen, in welchem das Ich sich selbst verliert und vergißt, so daß es sich nur noch als Glied einer intelligiblen Welt weiß, findet sich in der Liebe wieder. Im Gegensatz befinden sich beide Funktionen bei Hegel nur zum Verstand, dessen Wirksamkeit als Instrument der Selbstliebe vorwiegend negativ beurteilt wird. Überhaupt scheint sich bei ihm alles vorwiegend um die beiden Pole zu bewegen: Selbstliebe und damit verbunden das Beharren in subjektiven Gefühlen und willkürlichen Affekten und sodann die Liebe als Hingabe des Ich an das Allgemeine, als uneigennütziges, sich selbst vergessendes Handeln, in welchem das Ich sich in dem anderen Menschen wiederfindet. Wie Hegel im einzelnen sich die Beziehungen zwischen Liebe, Vernunft und Verstand gedacht hat, ist aus den weiteren Ausführungen dieses Fragments noch nicht ersichtlich. Denn in den nun folgenden Abschnitten wendet sich Hegel dem Problem

[4] Über die Bedeutung dieses auch später von Hegel noch oft gebrauchten Wortes vgl. H. Glockner, Hegellexikon II, 1937, 995 ff.

des Verhältnisses von Volksreligion bzw. Christentum zur Vernunftreligion zu, wobei er meistens den Gedanken Kants über die Wertung der Vernunftreligion folgt, ohne auf das Thema Liebe und Vernunft wieder zurückzukommen.

Wie stark ihn im übrigen die Idee der Liebe bereits in der Tübinger Zeit beschäftigt hat, darüber gibt noch eine Predigt über die Versöhnlichkeit einen interessanten Aufschluß, die noch in die Zeit der Abfassung des ersten Fragments fällt. In Gedanken, die teilweise schon hinüberdeuten zu den großen Konzeptionen der Frankfurter Jahre, führt Hegel hier aus, wie alle Tugenden wertlos sind, wenn ihnen nicht die Liebe zu Gott und die Liebe zu den Menschen zugrunde liegt.[5] Das erhabenste Beispiel solcher Liebe gab Jesus. Er betonte, daß es nicht viel bedeute, sich vor auffallenden Sünden zu hüten. Gott wolle ein ganz reines, mit Liebe erfülltes Herz. So stellte er ein neues Gebot der Liebe auf, welches Paulus 1. Cor. 13 beschrieben hat. „Nur auf eine solche Liebe kann der wahre Glaube gegründet sein, der in kindlichem Vertrauen sich bei allen Schicksalen auf Gott verläßt, alles Glück von seiner Güte erwartet, das Unglück mit Geduld erträgt, weil der Gedanke ihm Mut gibt, daß auch dies von der Hand des Vaters komme, und sich zum Besten wenden werde." In einem Menschen, der von dieser Liebe erfüllt ist, können niedrige Leidenschaften nicht wohnen. Er sieht in allen Menschen die Söhne des Vaters und liebt sie als seine Brüder.

Vielleicht berechtigt diese Predigt zu der Annahme, daß die ursprünglichen Gedanken Hegels über die Liebe, seine Grundannahme, daß die Liebe als eine ganz entscheidende Angelegenheit des menschlichen Seins zu werten sei, von dem Einfluß der christlichen Religion wesentlich bestimmt ist. Andererseits wird man nicht sagen können, daß in dieser Predigt das eigentliche Wesen der Agape richtig erfaßt ist. Hegels Gedanken darüber sind noch unklar. Gewiß ist nur das eine, daß der junge Hegel bereits in seiner ersten Studienzeit erfaßt hat, daß Liebe für die Entwicklung des menschlichen Seins von grundlegender Bedeutung ist. Aber wie diese Liebe sich im Menschen auswirkt, und welche weltanschaulichen Voraussetzungen sie hat — darüber gewinnt man noch kein deutliches Bild. In der nun folgenden Berner Hauslehrerzeit (1793—96) hat Hegel das Thema der Liebe wieder ganz fallen gelassen. Die beiden Fragmente dieser Zeit über das Leben Jesu und die Positivität der christlichen Religion stehen noch ganz unter dem Einfluß Kants. Die Vernunft wird so sehr zum beherrschenden Mittelpunkt der menschlichen Existenz, daß alle anderen Funktionen dagegen zurücktreten. Erst in Frankfurt, als er durch die Berührung mit Schelling und Hölderlin über Kant hinausgeschritten war, kommt er auf das Thema der ersten Jugendzeit zurück. Die neue geistige Situation, in der Hegel nun immer ausgesprochener er selbst wird, kündet sich bereits an in dem an Hölderlin gerichteten Gedicht Eleusis vom August des Jahres 1796:

[5] Vgl. Hoffmeister, Dokumente zu Hegels Entwicklung, 1936, S. 184 ff.

was mein ich nannte, schwindet,
ich gebe mich dem unermeßlichen dahin,
ich bin in ihm, bin alles, bin nur es.

Die Seele, in Ahnung der Unendlichkeit versunken, vergißt sich selbst. Die in diesem Gedicht als rauschhaftes Gefühl in die Erscheinung tretende Liebe wird nun in dem großen Fragment der Frankfurter Zeit über den Geist des Christentums und sein Schicksal gedanklich klarer herausgearbeitet. Die Liebe wird nun eine der dominierenden Kategorien des neuen Verhaltens Hegels zur Welt, um dann, wie wir sehen werden, einer der Grundpfeiler der späteren philosophischen Systematik Hegels zu werden. Einer eingehenden Analyse dieses Fragments haben wir uns daher zunächst zuzuwenden.

Die Arbeit Hegels, die sein eigentlichstes denkerisches Schaffen einleitet, beginnt mit einer historischen Betrachtung und versucht von ihr aus bestimmte Ideen zu erarbeiten und in ihre Bewegung einzudringen. Der Geist des Judentums wird dem Geist des Christentums gegenübergestellt. Jener Geist wird repräsentiert durch Abraham, dieser durch Jesus. Abraham ist die Gestalt der Liebloſigkeit, Jesus aber die „Gestalt der Liebe" (334). Liebloſigkeit und Liebe also sind die entscheidenden Kategorien, die Hegel aus der Geschichte gewinnt und mit denen er das geschichtliche Material gestaltet. Fast das ganze Fragment ist von diesem Gegensatz durchzogen. Worin bestand die Liebloſigkeit Abrahams? „Der erste Akt, durch den Abraham zum Stammvater einer Nation wird, ist eine Trennung, welche die Bande des Zusammenlebens und der Liebe zerreißt, das Ganze der Beziehungen, in denen er mit Menschen und Natur bisher gelebt hatte" (245 f.). Er wollte nicht lieben. In ihm lebte der Geist „strenger Entgegensetzung". Er sonderte sich von den Menschen ab und blieb auch unter ihnen immer ein Fremder. Er brachte auch Gott und Welt in Gegensatz zueinander, so daß nun ein fremder Gott über die Menschen herrschte, wie ein Herr über die Knechte. Derselbe Geist der Trennung und Liebloſigkeit lebte auch in seinem Volk. Die Juden waren erfüllt von dem „Dämon des Hasses" (253). An dem Ewigen hatten sie keinen Anteil. Sie wissen sich von Gott nur abhängig. Unumstößlich aber gilt für Hegel schon jetzt: „das, von dem man abhängig ist, kann nicht die Form einer Wahrheit haben" (254). Wahr kann nur die Liebe sein, welche die aus dem Gegensatz kommende Abhängigkeit überwindet und Einheit stiftet. Die Juden haben das Leben der Menschen zerrissen, indem sie es den knechtischen Forderungen eines moralischen Gesetzes unterwarfen, so daß Gegensätze entstanden wie Leben und Verbrechen, Trieb und Handlung, Sünde und Versöhnung, Vernunft und Sinnlichkeit. Sie gingen daher zum Altar mit dem Gefühl der „Wiederanerkennung seines knechtischen Joches" (291). Ihr Leben bewegte sich nur zwischen Herrschen und Beherrschtwerden, weil sie „eine unübersteigbare Kluft zwischen menschlichem und göttlichem Wesen gesetzt und unserer Natur keinen Anteil am göttlichen eingeräumt hatten" (304). Sie klagten Jesus der Gotteslästerung an,

weil er sich zum Gott mache, obwohl er ein Mensch sei; „wie hätten sie an einem Menschen etwas Göttliches erkennen sollen, sie, die Armen, die in sich nur das Bewußtsein ihrer Erbärmlichkeit und ihrer tiefen Knechtschaft, ihrer Entgegensetzung gegen das Göttliche, das Bewußtsein einer unübersteigbaren Kluft zwischen menschlichem und göttlichem Sein trugen" (312).

Also Entgegensetzung, Absonderung, Zerspaltung des seinem Wesen nach *eine* Lebens, sind die unmittelbaren Folgen des durch die Juden repräsentierten Prinzips der Lieblosigkeit, durch welches Leben entgottet, verknechtet und zuletzt getötet wird. Das Leben in seiner ursprünglichen Einheit von göttlichem und menschlichem Sein ist Liebe. Die Juden hatten kein Gefühl dafür. Sie haben künstlich den Gegensatz in das Leben hineingetragen. Sie sind Verstandesmenschen, und der Verstand ist, wie Hegel schon im Tübinger Fragment zeigte, Diener der Eigenliebe, Prinzip der Lieblosigkeit. Aber viel deutlicher wie damals in Tübingen erkennt Hegel jetzt, daß man bei der Entgegensetzung von Gott und Welt nicht stehen bleiben darf, daß das den Tod alles echten Lebens bedeuten würde, und er sieht gleichzeitig jetzt ganz klar, daß es nur eine Möglichkeit gibt, den von den Juden errichteten Gegensatz mit all seinen negativen Folgen zu überwinden durch die Entscheidung für das Gegenprinzip der Liebe, das er nun am meisten in Jesus verwirklicht sieht.

Wir stehen hier an dem eigentlichen Ursprung der ganzen späteren philosophischen Systematik Hegels. Der Ursprung liegt, wie wir jetzt feststellen können, in der Idee der Liebe, die irgendwie die Trennung von Mensch zu Gott bzw. Mensch zu Mensch überwindet und dadurch ein Leben der Ganzheit bzw. Gemeinschaft schafft. Wie gewinnt Hegel diese Idee? Aus der Geschichte? Etwa aus einem intensiven Studium der jüdischen und christlichen Religiosität? Nein! Vielmehr entstammt sie einem eigenen religiösen Urerlebnis, das von Anfang an getragen war von dem Gefühl der Einheit von Gott und Mensch, Gott und Welt, Subjekt und Objekt, Individuum und Volk, Vernunft und Natur. Das geschichtliche Studium hat dies Urerlebnis erst nachträglich geklärt, vertieft und weiter gestaltet. Der erste Grundsatz des Urerlebnisses, das in der Frankfurter Zeit vollends zum Durchbruch kam, lautete: Wahrheit ist nur in der Liebe als der coincidentia oppositorum. Alle Entgegensetzung ist dann, wenn sie ein Letztes bedeutet, irrtümlich und unwahr, bedeutet eine Aufhebung des Lebens, in welchem Göttliches und Menschliches eine organische Einheit bilden wie der Weinstock und die Ranken. Als Hegel im Begriff war, die Frankfurter Fragmente niederzuschreiben, trug er die Urerlebnis der Liebe mit seinen ersten Grundzügen unumstößlich fest in sich. Und nun fand er es Zug um Zug in der Religion Jesu wieder. Die Geschichte wurde ihm so zur Illustration der gleichsam apriori erschauten Idee. Wo der geschichtliche Stoff nicht mit dieser Idee konvergierte, mußte er sich ihrem zwingenden Einfluß fügen. Wir haben hier das erste Beispiel Hegelscher Geschichtsdeutung vor uns und damit zugleich den Prototyp auch aller

späteren Versuche Hegels, Geschichte zu deuten. Es ist ungemein interessant, zu beobachten, wie sich im Ringen mit dem geschichtlichen Stoff seine Uridee der Liebe allmählich festigt, klärt und dann plötzlich in ihren Gründzügen deutlich dasteht. Wie verlaufen diese Grundzüge?

„Jesus bekämpfte nicht nur einen Teil des jüdischen Schicksals, . . . sondern stellte sich dem Ganzen entgegen" (260). Mit diesem Satz hat Hegel die historische und zugleich die inhaltlich konkrete Position des Christentums festgelegt. Abraham bzw. die Juden und Jesus sind die beiden großen Gegenpole der Geschichte. Abraham wollte Lieblosigkeit. Jesus wollte Liebe. Er wollte den Menschen aus der Zerrissenheit, in die der jüdische Geist ihn geworfen hatte, herausführen und ihn „in seiner Ganzheit" wieder herstellen. Er wollte den Menschen auch mit der Bergpredigt kein neues Gesetz geben; denn Pflichtgebote setzen immer Trennung voraus, und wo Trennung ist, da ist Abhängigkeit, Unterwerfung, Zwang, Tod, aber keine Einheit, Gemeinschaft, kein Leben und keine Liebe. Wie der jüdische Geist, so ist auch Kants Moralphilosophie mit ihrer dualistischen Trennung von Vernunft und Sinnlichkeit, von intelligiblem und empirischem Charakter Hegel jetzt ein Beleg für diesen Sachverhalt. Woher kam dieser Dualismus bei Kant? Kant hatte das Wesen der Liebe nicht verstanden. Er hielt den Satz Jesu: Liebe Gott über alles und deinen Nächsten wie dich selbst für einen Imperativ. Er sah nicht, daß man Liebe nicht befehlen kann, daß jeder Gedanke von Pflicht in der Liebe wegfällt. Er erkannte nicht, daß Liebe eine Modifikation, eine Seinsweise des Lebens selbst ist, und zwar die entscheidende Seinsweise des Lebens, so daß von der Liebe allein aus die von der Gesetzesethik zerrissene Einheit des Lebens wieder hergestellt werden kann. Jesus aber hatte das erkannt. Seine welthistorische Sendung besteht nach Hegels Meinung darin, daß er sah, wie das Leben eine Bewegung in sich schließt, die es ermöglicht, daß seine Wunden wieder heilen, daß das getrennte feindliche Leben wieder in sich zurückkehrt, und daß diese Bewegung, die das Leben wieder zu sich selbst zurückführt, Liebe ist. Das Leben umfaßt beides: Trennung und Versöhnung der Trennung. Hegel leugnet auch jetzt nicht die feindlichen Mächte, die das Leben durchschneiden: die böse Tat, das Verbrechen usw. Er sieht sogar, und das ist von besonderer Bedeutung, daß diese Mächte *schicksalhaft* aus dem Leben erstehen, daß niemand ihnen aus dem Weg gehen kann. Mit Recht hatten die Juden diesen Sachverhalt festgestellt. Aber sie irrten darin, daß sie bei dieser Feststellung stehen blieben und dann das Göttliche dem Leben gegenüberstellten, daß sie nicht sahen, daß der Urgrund des Lebens selbst göttlich ist, und daß aus diesem Urgrund jene positiv versöhnende Bewegung der Liebe hervorgeht, welche die Ursache davon ist, daß das Leben zur Einheit mit sich zurückkehrt.

Diese Liebe ist „das unbegreiflichste Gegenteil des jüdischen Geistes" (291), nämlich die höchste Freiheit, in der jedes Gefühl der Beherrschung verschwindet und aller knechtische Gehorsam aufhört. In der Liebe sind alle Schranken der

Tugenden, alle Trennungen und beschränkten Verhältnisse verschwunden. D
Juden wollten herrschen und wurden beherrscht. Der Triumph der Liebe i
über nichts zu herrschen und ohne feindliche Macht gegen ein anderes zu sei
Sie ist ein „Lebendiges", ein „Geist" (296). Ja, noch mehr: sie ist „Göttlichkeit
Denn: „Gott lieben ist sich im All des Lebens schrankenlos im Unendliche
fühlen" (296). Sie ist ein Gefühl der Harmonie, daß in allen das gleiche Lebe
ist, daß es keine Schranke mehr gibt zwischen Diesseits und Jenseits, zwische
Subjekt und Objekt. Das Verhältnis ist hier überall, wie Jesus es von sich u
seinen Jüngern sagt: er der Weinstock, sie die Ranken: „in den Teilen diesell
Natur, das gleiche Leben, das im Ganzen ist" (314), alle Teile durchdrungen v
dem gleichen Geist der göttlichen Liebe. Denn nur in der Liebe ist man eins m
dem Objekt. Sie kann nur gegen das gleiche stattfinden. Und so lebt alles in d
Gottheit. Alle Lebendigen sind ihre Kinder, und das Kind trägt den Einklan
und die Einigkeit unzerstört in sich. Gott, der Sohn, der heilige Geist — ei
lebendige Ganzheit.

Von Bedeutung ist noch, wie Hegel das Verhältnis von Liebe und Trennun
in diesem Fragment deutet. Schon in der Tübinger Schrift hatte er erkannt: d
Verstand trennt, die Liebe vereint. Aber bereits hier hatte er wenigstens andeuter
darauf hingewiesen, daß diese Wirksamkeit des Verstandes notwendig sei. Die
zunächst noch unklare Feststellung wird nun weiter ausgeführt und begründe
Liebe für sich ist noch unvollständig. Sie muß mit der Reflexion vereint sei
Die Reflexion trennt das Leben. Sie scheidet das Endliche vom Unendliche
Die Liebe führt das Leben wieder in seine ursprüngliche Einheit zurück. Und we
diese Einheit ihr eigentliches Ziel ist, darum setzt sie die Trennung voraus. „
je mehr Gestalten das Leben lebendig ist, in desto mehr Punkten kann es sich ve
einigen, und fühlen, desto inniger die Liebe sein" (322). Und in einem gleic
zeitigen Entwurf über die Liebe bemerkt Hegel: „In der Liebe ist das Getrenn
noch, aber nicht mehr als Getrenntes — als Einiges, und das Leben fühlt d
Lebendige" (379). Die Liebe ist unwillig über das noch Getrennte. Sie zürn
über Individualität. Sie vereinigt das Eigenste in der Berührung. Das Unte
tauchen des Täuflings in das Wasser ist Hegel ein Symbol für den Vorgan
der sich in der Liebe vollzieht. „Der Hineinstürzende hat ein Fremdes vor sic
das ihn sogleich ganz umfließt, an jedem Punkte seines Körpers sich zu fühle
gibt; er ist der Welt entnommen, sie ihm . . ." (319). So sind in der Liebe d
Scheidewände aufgehoben und die verschiedenen Wesen sind von demselbe
lebendigen Geist beseelt, so daß sie eine Gemeine bilden, die durch dasselbe Lebe
vereinigt ist, in der alle in Gott lebendig sind. So setzt Liebe das Getrennte voraus
fordert dann aber den Untergang der individuellen Beschränktheit, wie Jesu
selbst ein Bewußtsein des Untergangs seines Individuums hatte. Aus dieser Lie
geht die höchste Freiheit hervor. Sie ist allerdings in ihrer Vollendung auch v
Jesus noch nicht verwirklicht worden. Er konnte die Einheit nicht herstellen m

er Welt und mit dem Staat. Die Menschen waren noch in der Gewalt des Jü-
ischen, und Jesus Schicksal war es, unter dem Schicksal seiner Nation zu leiden.
r trennte sich von seiner Mutter, seinen Brüdern und Verwandten. Er durfte
ein Weib lieben, keine Kinder zeugen, nicht Familienvater und nicht Mitbürger
werden. „Die Existenz des Jesus war also Trennung von der Welt, und Flucht
or ihr in den Himmel" (329). So kam es, daß am Ende der Geist der christlichen
emeinde ebenso arm blieb wie der jüdische. Mit Jesu Tode war sie in die
rennung des Sichtbaren und Unsichtbaren, des Geistes und der Natur zurück-
eworfen. Und in allen später folgenden Entwicklungsstufen der christlichen Re-
gion liegt dieser „Grundcharakter der Entgegensetzung". Ihre Liebe ist nicht
urchgedrungen zu einer Harmonie und Totalität, die Gott und Welt, Natur
nd Geschichte, Mensch und Volk in vollendeter Einheit und Gemeinschaft
mfaßt.

Wir erwähnten bereits, wie in diesen Ausführungen des Frankfurter Fragments
ie Grundzüge der ganzen späteren philosophischen Systematik Hegels sichtbar
werden. Man muß sie in ihrem Entstehen sorgfältig beobachtet haben, wenn man
irklich die letzte Tiefe dieser Systematik erfassen will. Vergegenwärtigen wir
ns noch einmal ihre bestimmenden Momente. Hegel setzt als letzte Wirklichkeit
as Leben. Es gibt kein Jenseits dieses Lebens mehr, vielmehr ist Gott völlig in
ie Welt hineingenommen und die Einheit von Gott und Welt nennt Hegel jetzt
eben. Dies Leben teilt sich in unendlich vielen Erscheinungsformen und es ent-
ehen in ihm die Abgründe des Bösen und Verbrechens. Das alles muß sein.
s ist das Schicksal des Lebens. Das Leben muß sich trennen, sich aufspalten in
ut und Böse, sich in einzelnen Formen begrenzen, sich in seiner Unmittelbarkeit
täußern, das Opfer seiner Selbstbegrenzung bringen. Es wäre sonst nicht Leben.
enn Leben ist Bewegung und Bewegung ist nur, wo Kampf ist und Spannung
nd Gegensatz. Aber die Grundströmung dieser Bewegung ist die Liebe. Und nun
eht man deutlich: nur um der Liebe wegen gibt es Trennung, Entgegensetzung,
paltung. Denn Liebe lebt nur im Vollzug der Einheit, des Aufhebens von
rennung und Gegensatz. Sie ist ein Akt der Versöhnung und lebt nur in diesem
kt. Sie muß also die Trennung von Subjekt und Objekt, von Ich und Du, von
ott und Welt, von Gut und Böse voraussetzen; denn versöhnt kann nur werden,
as zuvor sich im Gegensatz zueinander bewegt. Bereits in diesem Fragment
eist Hegel darauf hin, was er von jetzt an systematisch immer strenger heraus-
beitet, daß es keine Liebe gibt ohne Trennung, Einsamkeit, Opfer. Die Trennung
ird im Vollzug des Aktes der Liebe zuletzt „aufgehoben" in einer höheren Ein-
eit. Auf das Ich-Du-Verhältnis angewandt bedeutet das, daß das Ich im Akt
er Liebe sich im Du wiederfindet, sich mit dem Lebensgrund des Du eins weiß,
n Vollzug dieser Einheit hindurchschreiten muß durch den Tod seiner subjektiv-
ndividuellen Erscheinungsform. In dieser lebendigen Einheit ist das Einzelne
ann ein Moment des Ganzen, steht mit allen anderen Momenten in engster

Wechselwirkung, kann aus dem Ganzen nicht gelöst werden. Dies Ganze ist a
im Hinblick auf das Ich-Du-Verhältnis Gemeinschaft.[6]

So ist der Akt der Liebe die Bewegung des Lebens selbst. Und die entscheidend
Stufen dieser Bewegung sind 1. das Leben in seiner Unmittelbarkeit, 2. Trennur
Entäußerung, Tod, 3. Versöhnung und Freiheit. Bereits in dem vorliegend
Fragment findet Hegel in den Personen der christlichen Trinität: Gott-Vat
Sohn und heiligem Geist diese Stufung der Bewegung wieder (308 ff., 31
in der sich die Grundform der späteren Dialektik Hegels ankündigt. Wir steh
hier an dem Ursprungsort dieser Dialektik. Der quellende Grund, aus dem
hervorgeht, ihre innerste Rhythmik liegt in der Bewegung der Liebe. Denn Lie
ist, wie bereits im Tübinger Fragment angezeigt wurde, mehr als ein blos
subjektives Gefühl. Sie ist die innerste Gesamtbewegung der Wirklichkeit und d
Lebens selbst, also auch jetzt wieder ein der Vernunft Analoges. Das ist die le
Ursache jenes Sachverhalts, daß Hegels Dialektik mehr ist als eine logische Fo
malistik, daß sie jeweils immer die Bewegung der Sache selbst ist, daß in ihre
Dreitakt das Uhrwerk der Welt selbst hörbar wird, weil die Dialektik von d
Bewegung der Liebe angetrieben wird, und diese Bewegung die Rhythmik d
Welt selbst ist. Und wie die Bewegung der Liebe eine lebendige Ganzheit au
in ihrer akzentuierten Stufung ist, in welcher alles gleichzeitig Teil und Ganz
ist, und in der man kein Glied von dem Ganzen abtrennen und isolieren da
so ist auch die Dialektik jeweils eine Ganzheit, in der jedes Glied ein organisch
Teil ist. Auch für sie gilt das Bild vom Weinstock und den Ranken. Wie die Rank
ohne Leben sind, wenn man sie vom Weinstock ablöst, so verliert jedes Glied d
Dialektik sein Leben und seine Wahrheit, wenn man es aus dem Ganzen heraus
löst und verselbständigt. Jeder Teil ist ein schicksalhaft notwendiges Glied d
Ganzen. So ist auch die Trennung, die der Verstand vollzieht, notwendig u
berechtigt, aber nur innerhalb der Bewegung des Ganzen. Isoliert man sie v
dem Ganzen, so verfällt man dem Fehler der Juden: man tötet und entgott
das Leben und erliegt der Abhängigkeit und Knechtschaft. Die wahre dialektisc
Einheit setzt notwendig die Entzweiung voraus, wie das Leben und die Lie
nicht denkbar sind ohne den Gegensatz. Einheit und Gegensatz sind unlösbar m
einander verbunden. So geben die Frankfurter Fragmente einen bedeutsam
Einblick in die Entstehung der philosophischen Grundbegriffe und Methodik Hege
und lassen die entscheidende Bedeutung der Idee der Liebe für diesen Gesam
prozeß klar erkennen.

Diese von uns aufgezeigte Gedankenführung der Frankfurter Fragmente wi
nun von den Aufsätzen der Jenenser Zeit unmittelbar wieder au
genommen, vertieft und geklärt. Denn ihr Grundthema, das, wie richtig beme
ist, zugleich der Grundgedanke alles Hegelschen systematischen Denkens ist, laut

[6] Vgl. K. Larenz, Staatsphilosophie, 1933, 148 f.

les einzelne endliche Sein, in welcher Erscheinungsform es auch immer existiert, rliert seinen Sinn, wenn es von dem lebendigen Urgrund, von dem es ein Teil , gelöst wird. Nur von diesem Urgrund und seiner Bewegung aus kann es htig verstanden und sinnvoll gedeutet werden.[7] Diesen Gedanken nimmt Hegel erst wieder auf in der Schrift „Über die Differenz des Fichteschen und des chellingschen Systems". Seine Gedanken sind jetzt philosophisch ausgereifter, ine Sprache begrifflich schärfer. So sucht er nachzuweisen, daß Entzweiung und eschränkung notwendig sind, daß sie aber als Glieder zur Gesamtbewegung s Lebens gehören, in der sich die Einheit spontan wiederherstellt. Die Struktur eser Bewegung ist also: Wiederherstellung der Einheit aus der „höchsten Tren= ung", wobei die wiederhergestellte Einheit die Momente der Trennung als tufen ihres Werdens in sich aufhebt und bewahrt. Die Bewegung dieser Ein= eit nennt Hegel jetzt auch Freiheit oder Gemeinschaft. Freiheit ist die Zurück= ahme alles Einzelnen und Besonderen in die unbegrenzte Totalität des Geistes. e mehr der Mensch daher die Besonderheit seiner Existenz in das Allgemeine s Geistes aufhebt, je mehr Liebe er also verwirklicht, je echter das Band der emeinschaft ist, das ihn mit dem Ganzen des Geistes verbindet, desto freier ist . Wer keine Gemeinschaft lebt, d. h. wer bei seiner subjektiv=endlichen Besonder= eit verharrt, ist unfrei. „Die Gemeinschaft der Person mit andern muß daher esentlich nicht als eine Beschränkung der wahren Freiheit des Individuums, ndern als eine Erweiterung derselben angesehen werden. Die höchste Gemein= haft ist die höchste Freiheit" (I, S. 109). Wie bereits in den Frankfurter Frag= enten „rücksichtsloseste Liebe" und „höchste Freiheit" (Nohl, S. 128) identifiziert urde, so jetzt Gemeinschaft und Freiheit. Dieser Gedanke wird dann in dem auch ieser Zeit angehörenden Aufsatz über „Die wissenschaftlichen Behandlungsarten es Naturrechts" zum Grundgedanken der Ethik Hegels, wonach sich sittliches eben nur auf dem Boden der Gemeinschaft entwickeln kann und sittliches Leben es einzelnen mit dem sittlichen Leben der Gemeinschaft identisch ist.

Deutlich liegt auch jetzt das ganze Schwergewicht in Hegels kritischer Aus= inandersetzung auf der Betonung der Sachverhalte Einheit und Gemeinschaft. egel wendet sich gegen die „Reflexionskultur" der Aufklärung und ihrer Fort= tzung in der Philosophie Jacobis, Kants und Fichtes. Besonders der Aufsatz Glauben und Wissen oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität, in der ollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie" t eine Kampfansage gegen diese Kultur. So wendet sich Hegel bei der kritischen nalyse der Philosophie Jacobis nicht gegen die positive Würdigung des Glaubens nd des Gefühls als solche, wohl aber gegen die Art, wie Jacobi diese Funktionen us der Gesamtbewegung des Geistes herauslöst, sie isoliert und dadurch ihre ortführung zum Wissen und zur Klarheit verhindert. So bleibt Jacobi trotz

[7] Vgl. Th. Haering, Hegel II, 1938, S. 27.

seines Strebens zur Unendlichkeit in völliger Endlichkeit und Subjektivität steck
Er hat nicht die Schau des Ganzen, ohne die das einzelne nur eine schlechte A
straktion ist. Ebenso wendet sich Hegel gegen Kants Kritik der Gottesbewei
Der Gott Kants sei ein Postulat und Grenzbegriff, eine regulative Idee, al
keine Wirklichkeit, die als alles Endliche tragende und begreiflich machende Id
tität die notwendige Voraussetzung aller Erkenntnis ist. Auch Kant kommt üb
die Sphäre des Endlichen nicht hinaus. Auch er dringt nicht bis zur letzten Schi
des Seins durch, die Hegel in den Frankfurter Jahren Leben nannte, von d
aus die ganze Welt des Denkens und Seins begriffen werden muß als sei
organischen Glieder. Auch er trennt nur, aber er verbindet nicht. Auch ihm fe
der große, über die Trennung zur Einheit hinwegschreitende Zug der Liebe. D
Dualismus von Subjekt und Objekt, Ding an sich und Erscheinung, Gesetz u
Person ist bei ihm das Letzte. Er erreicht dann vollends in Fichte seinen Höhepun
Ohne eine Verbindung stehen sich bei ihm zwei Reiche gegenüber: das Reich d
Natur und das Reich der Freiheit, das Sein und das Sollen. So kommt d
Prinzip der absoluten Nicht=Identität zur Herrschaft. Das Ich empört sich gegg
die Natur und das Sollen bleibt ewig unvollendet. Das Ich ist von einem „u
geheurem Hochmut" erfüllt. Es will nicht anerkennen, daß es „eins sei mit de
Universum". Die Folge ist eine allgemeine Entwertung der Welt, die doch eber
eine Erscheinung der Vernunft ist wie das Ich selbst. Das Ich verharrt bei Fich
in seiner Verblendung gegen das unendliche Wesen, weil ihm die absolute Id
tität des Subjekts und Objekts fremd bleibt.

Auch für den Hegel der Jenenser Zeit ist demnach die Einheit, die nach d
Frankfurter Fragmenten im Akt der Liebe hergestellt wird, der Maßstab, an de
die philosophischen Deutungsformen der Welt gemessen werden. Auch er wuß
jetzt noch um jene „ewig sehnsuchtsvolle Liebe", die ihre erhabene Seite da
hat, „daß sie an keiner vergänglichen Anschauung noch Genuß hängen bleib
sondern das Absolute und Ewige sucht (283). Wenn auch der Begriff der Lie
selbst zurücktritt, so ist doch das Grundthema der Jenenser Zeit unmittelba
Ausdruck jener Bewegung der Liebe, die in genau denselben Abschnitten wie
den Frankfurter Fragmenten verläuft. An die Stelle des Begriffs des Lebe
tritt jetzt der Begriff des Allgemeinen im Sinne des in den vereinten gegensä
lichen Momenten Gemeinsamen. Als lebendige Einheit der Momente wird
der schlechten oder leeren Allgemeinheit, die nur ein formales Subsumption
verhältnis bezeichnet, gegenübergestellt. Das wahre Allgemeine ist jetzt wie früh
das Leben, die Totalität, in der das Besondere aufgehoben ist. Wie vorher arbei
er auch jetzt ganz überwiegend mit dem Gedanken der Trennung und der d
Getrennte zur Einheit gestaltenden Totalität. Der Fehler der von Hegel kritisiert
Philosophen war der, daß sie bei der Trennung verharrten, daß sie nicht sahe
daß der aus der Trennung erwachsende unendliche Schmerz nur ein Mome
„aber auch nicht mehr denn als Moment der höchsten Idee zu werten sei."

Damit wird keineswegs die pantragische Einstellung der Frankfurter Jahre aufgegeben. Vielmehr wird sie nun noch fester in die dialektische Bewegung des Allgemeinen eingebaut. In dem Aufsatz über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts heißt es jetzt: „Es ist dies nichts anderes als die Aufführung der Tragödie im Sittlichen, welche das Absolute ewig mit sich selbst spielt: daß es sich ewig in die Objektivität gebiert, in dieser seiner Gestalt hiermit sich dem Leiden und dem Tode übergibt, und sich aus seiner Asche in die Herrlichkeit erhebt. Das Göttliche in seiner Gestalt und Objektivität hat unmittelbar eine gedoppelte Natur, und sein Leben ist das absolute Einssein dieser Naturen. Aber die Bewegung dieses absoluten Widerstreits dieser zwei Naturen stellt sich an der göttlichen . . . als Tapferkeit dar, mit welcher sie von dem Tode der anderen widerstreitenden sich befreit, jedoch durch diese Befreiung ihr eigenes Leben gibt: aber ebenso absolut muß ihm auferstehen (denn in diesem Tode, als der Aufopferung der zweiten Natur, ist der Tod bezwungen)" (I, 500 f.). Und am Schluß des Aufsatzes über „Glauben und Wissen" redet er von dem absoluten Leiden oder dem „spekulativen Charfreitag", den der reine Begriff in seiner ganzen Härte wiederherstellt, „aus welcher Härte allein die höchste Totalität in ihrem ganzen Ernst und aus ihrem tiefsten Grunde, zugleich allumfassend, und in die heiterste Freiheit ihrer Gestalt auferstehen kann und muß" (I, S. 433). Auch in dem ersten Jenenser System von 1802 spricht Hegel von der „wahren Heiligung" der Endlichkeit, die das Endliche vernichten muß. Wohl ist die wahre Einheit die Identität der Gegensätze. Aber gerade der Schmerz, die Zerrissenheit, die Gegensätzlichkeit gehören notwendig zum lebendigen Ganzen. So ist der Tod ein Negativum, ein Opfer. Jedoch gewinnt er in der ganzen Bewegung des Lebens eine derartig positive Bedeutung, daß das Subjekt sich erst durch die Fähigkeit des Todes als frei und schlechthin über allen Zwang erhaben erweist, so daß der Tod jetzt als absolute Befreiung gilt (I, 484). Denn erst durch ihn realisiert sich die Einheit, die Liebe und höchste Freiheit. Hegel weiß auch jetzt noch, daß die Liebe „aus dem unendlichen Schmerz" sein muß (vgl. Hoffmeister, a. a. O. S. 323). Den religiösen Hintergrund dieser Liebe hat er einmal in einer Vorlesung aus jener Zeit wiedergegeben: „Das Anschauen Gottes als seiner selbst ist das ewige Erschaffen des Universums, in welchem jeder Punkt für sich als relative Totalität seinen eigentümlichen Lebenslauf hat. Dies Auseinandergehen des Realen, dies Gesetztwerden des Mannigfaltigen ist die Güte Gottes. Allein das einzelne hebt sich als einzelnes auf und zeigt damit seine Allgemeinheit" (Hoffmeister, a. a. O. S. 349). Gott ist das Absolute, die Totalität des Universums, der absolute Geist, dessen Dialektik die Bewegung der Liebe ist, die von Ewigkeit her in dem Prozeß der Entäußerung und der Rückkehr zu sich selbst verläuft.

Immer stärker drängt sich jetzt in den Arbeiten Hegels der Begriff des Geistes in den Vordergrund. Geist tritt jetzt an die Stelle des Lebens. Aber damit verändert sich nicht das Grundgefüge der bisherigen Einstellung Hegels. Geist ist Leben,

das sich seiner selbst bewußt ist. So tritt die Akzentuierung des Unterschiedes von Natur und Geist stärker in die Erscheinung. Aber die Struktur der Gesamtbewegung bleibt dieselbe. Nur die philosophische Ausprägung des Denkinhalts wird nun stärker. Man spürt das deutlich, wenn Hegel bemerkt, daß verständlicher für den Begriff Gottes als des All-Lebens der Ausdruck Liebe wäre, aber der Begriff Geist tiefer sei.[8] Der Unterschied zwischen Liebe und Geist bleibt aber, wie man sieht, ein formaler. In Wahrheit haben beide eine analoge Struktur. So kommt es, daß auch für den späteren Hegel Denken im eigentlichen Sinne nie ein rein intellektueller Vorgang ist, sondern immer auch emotional erfüllt bleibt, insofern es die Teilakte der Liebe wie Entäußerung, Entgegensetzung, bzw. Opfer, Tod und Versöhnung zu einem Ganzen umschließt. Unsichtbar bleibt auch dort, wo dies Denken seinen Höhepunkt erreicht, und die Grenzen zwischen menschlichem und göttlichem Sinn verschwimmen, der unendliche Horizont erhalten, den er einmal in einer Jenenser Vorlesung mit den Sätzen andeutet: „Gott, als Richter der Welt, muß, weil er die absolut allgemeine Totalität ist, das Herz brechen. Er kann sie nicht richten, er kann sich ihrer nur erbarmen" (vgl. Hoffmeister a. a. O. S. 349).

Den Höhepunkt seines Schaffens erreicht Hegel in der Jenenser Zeit in seiner „Phänomenologie des Geistes", seiner „genialsten Leistung", in welcher „der Zauber des Unmittelbaren und Schöpferischen der Frankfurter Schriften" wiederkehrt (Glockner, Hegel II, S. XVII, 348). Ein Überreichtum an Gedanken ist in diesem Werk enthalten, das nach den drei Jenenser Systementwürfen zunächst nur als Einleitung in das System von Hegel gedacht war. Hegel will in seinem Werk eine Erscheinungslehre des Bewußtseins von unten aufgeben. Das Bewußtsein und der Geist sollen sich beide in ihren Wandlungen und Stufungen von der einfachen sinnlichen Erfahrung bis zur höchsten philosophischen Erkenntnis begreifen. Unsere Aufgabe ist, nachzuweisen, welche Rolle in dieser Überfülle von Gedanken, die Hegel in unglaublich kurzer Zeit niederschrieb, die Idee der Liebe und ihre einzelnen von uns bisher aufgezeigten Akte spielt.

Vor aller Einzelanalyse aber ist zunächst mit aller Deutlichkeit hervorzuheben, daß für Hegel jeder besondere Akt des Selbstbewußtseins von der einfachsten sinnlichen Erfahrung bis zum höchsten spekulativen Denken Teile eines Ganzen sind, die in diesem Ganzen ihre notwendige und unvertauschbare Stellung haben. Das bedeutet, daß in der Phänomenologie die Erkenntnis systematisch ausgebaut ist, der wir in den Frankfurter Fragmenten und den Aufsätzen aus der Jenenser Zeit begegneten, daß, wenn im Akt der Liebe die Einheit hergestellt ist, die Trennung und Gegensätzlichkeit damit nicht beseitigt, also keine Indifferenz im Sinne Schellings realisiert, vielmehr die Gegensätzlichkeit in der Einheit „aufgehoben" ist. Mit dieser wichtigen Erkenntnis distanziert sich Hegel sowohl von der Auf-

[8] R. Haym, Hegel und seine Zeit, 1857, S. 101.

klärung wie von der Romantik. Der Fundamentalsatz lautet jetzt: „Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen" (II, S. 24). Methodisch leitend muß also auch hier wieder das Gleichnis von dem Weinstock und den Ranken sein. Man kann die Teile nicht vom Ganzen lösen und sie dann aus sich deuten, ohne dem Verstandesdünkel der Aufklärung zu verfallen. Und man darf das Ganze nicht ohne seine Teile unmittelbar begreifen wollen, wie Schelling in seiner intellektuellen Anschauung ein solches Organ für das Absolute gefunden zu haben meinte, ohne in die phantastische Spielerei der Romantik abzugleiten. Die einzelnen Stufen, die der Geist durchwandert, wie Bewußtsein und Verstand, gehören also ebenso zu seinem Wesen, wie der Höhepunkt, den er zuletzt erreicht.

Bereits dieser Hinweis auf die Voraussetzungen, mit denen an das Werk Hegels heranzutreten ist, legt die Annahme nahe, daß das Absolute in seiner Urbewegung von ihm jetzt ebenso gedeutet wird, wie in den Frankfurter Fragmenten. Denn wie verläuft diese Bewegung? Das Absolute ist Geist. Dieser aber ist seiner selbst bewußtes Leben, das die konkrete Einheit von Gegensätzen ist oder „die Identität der Identität und der Nichtidentität" (I, S. 124). Es klingt wie in den Jugendschriften: „Die einfache Substanz des Lebens also ist die Entzweiung ihrer selbst in Gestalten, und zugleich die Auflösung dieser bestehenden Unterschiede" (II, S. 144). Der Geist kann nicht, um zu sich zu gelangen, den direkten Weg gehen. Er muß den Umweg machen über die Entzweiung, über das „Sich-anders-werden", über die Trennung von Subjekt und Objekt. Oder wie es jetzt auch heißt: das An-sich-Sein des Geistes muß den Umweg machen über das Für-sich-Sein, um seinen Endzweck: das An-und-für-sich-Sein zu erfüllen. Wie hier die Verbindungslinien zur Idee der Liebe laufen, wird deutlich, wenn Hegel denselben Sachverhalt in religiöser Sprache so formuliert: „Das Leben Gottes und das göttliche Erkennen mag also wohl als ein Spielen der Liebe mit sich selbst ausgesprochen werden; diese Idee sinkt zur Erbaulichkeit und selbst zur Fadheit herab, wenn der Ernst, der Schmerz, die Geduld und Arbeit des Negativen darin fehlt" (II, S. 23). Hegel wendet sich also gegen die oberflächliche Deutung der göttlichen Liebe, der man in der Aufklärung öfters begegnet, wo von der Größe des „Allmächt'gen Güte" nur dort geredet wird, wo sie die auf das irdische Wohlergehn sich erstreckenden menschlichen Wünsche erfüllt. Für ihn ist das entscheidende Charakteristikum der echten Liebe auch jetzt der spekulative Karfreitag, das Hindurchschreiten durch das Für-sich-sein, oder, wie es nun heißt: die Arbeit des Negativen.

Worin besteht diese Arbeit? Es steht für Hegel fest, daß ohne die Macht des Negativen das Leben des Geistes nicht denkbar ist. Die „Macht des Negativen" ist die eigentliche Auftriebskraft des Lebens. Nur ein Sein, welches das Negative in sich schließt, ist echtes Sein. Wieder bezeichnet Hegel die Tätigkeit des Negativen mit Begriffen, die ursprünglich dem Seinsbereich der Liebe entnommen sind. Er redet von „Entäußerung", „Aufopferung", „Aufhebung", Tod. Dabei be-

trachten wir hier diesen Vorgang gleichsam nur von oben her, d. h. vom Absoluten aus. Geht Hegel nämlich vom Absoluten aus, so verwendet er meistens den Begriff der Entäußerung. „Der Geist ist das Wissen seiner selbst in seiner Entäußerung, das Wesen, das die Bewegung ist, in seinem Andersein die Gleichheit mit sich selbst zu behalten" (II, S. 577). Die absolute Religion redet hier von Menschwerdung des göttlichen Wesens. Entäußerung kann Hegel auch gleichsetzen mit Aufopferung (II, S. 570, 680). Entäußerung ist ein Akt der Liebe und zugleich eine schicksalshafte Notwendigkeit des Geistes. Denn nur darum ist der Geist Leben, weil er sich entäußert. Und nur auf dem Umweg über diese Entäußerung kann er ganz er selbst werden. „Das absolute Wesen, welches als ein wirkliches Selbstbewußtsein da ist, scheint von seiner ewigen Einfachheit herabgestiegen zu sein, aber in der Tat hat es damit wohl sein höchstes Wesen erreicht" (II, S. 578 f.).

Der Ursprung dieser Bewegung und zugleich ihr dauernder Antrieb ist die Liebe, welche die Gegensätzlichkeit überwindet, das Für-sich-Sein aufhebt und den Geist zur Einheit mit sich selbst zurückführt. Freilich wird auch jetzt die Gegensätzlichkeit nicht völlig beseitigt. Das kann nicht sein, weil sonst die Liebe als tätige Macht aufhören würde und damit das Leben des Geistes selbst. Darum ist das Absolute oder der Geist ein fortdauernder Prozeß, in welchem das Negative „aufgehoben" ist. Jede Gegensätzlichkeit in diesem Prozeß ist nur Moment auf dem Wege zur Einheit. So auch der Gegensatz von Gut und Böse. Das Böse ist das „Für-sich-Sein", die eitle Subjektivität, die nur sich selbst liebt, aber die eigentliche Liebe nicht kennt. Es ist ein dem Geist Fremdes, das sich gegensätzlich zu ihm verhält. Aber es bleibt doch Moment in seiner Bewegung, das, wie alle Teile dieser Bewegung, doch noch getragen ist von dem Strom der göttlichen Liebe. Es ist eine Wunde des Geistes. „Aber die Wunden heilen, ohne daß Narben bleiben" (II, S. 513), heißt es jetzt fast wörtlich, wie in den Frankfurter Fragmenten (vgl. Nohl, S. 281). So redet Hegel auch von dem Tod des göttlichen Wesens. Aber auch er ist nur ein Moment im Werdegang des Ganzen. Dies in den Tod Gehen des göttlichen Wesens ist seine Selbstentäußerung, die zur Versöhnung mit sich selbst, zum geistigen Auferstehn, zur wahren Allgemeinheit führt. Wie in der Frankfurter Zeit greift Hegel auch hier zur Symbolik der christlichen Trinität. Das göttliche Wesen wird Fleisch und opfert sich selbst in seinem Sohn. Durch Tod und Auferstehung des Mittlers wird das einzelne Selbstbewußtsein zum Allgemeinen oder zur Gemeinde. Der Tod wird verklärt zur Allgemeinheit des Geistes, der in seiner Gemeinde lebt, stirbt und aufersteht. In der Gemeinde vollzieht sich also fortlaufend derselbe Prozeß, der das Werden des göttlichen Wesens bestimmt, so daß Hegel auch sagen kann, die Gemeinde habe zu ihrer Mutter „die ewige Liebe" (II, S. 600 f.).

Werfen wir jetzt noch einen kurzen Blick auf das Verhältnis von Hegels Deutung der Liebe zur Agape des Christentums und zum platonischen Eros, so ergeben sich folgende Feststellungen. Obwohl Hegels Auffassung von der Liebe in ihrem Ur-

rung durch seine intensive Beschäftigung mit der christlichen Religion stark beeinflußt ist, ist das Gesamtbild, das er von ihr entwirft, doch ein anderes geworden als das der Agape, weil das Grundgefüge seiner Deutung von Gott und Welt sich bei ihm stark verschoben hat. Für das Verständnis der Agape ist entscheidend der persönliche Gott, der seinem Wesen nach in einem Jenseits zur Welt und zu den Menschen verharrt, und zwar auch dann noch, wenn er im Akt der unmotivierten, spontanen Liebe in die Welt hineingeht. Diese relativ dualistische Haltung ist bei Hegel aufgegeben. Er hat Gott gleichsam ganz in die Welt hineingenommen, hat ihn seiner personhaften Form entkleidet und setzt nun für das Beziehungsverhältnis von Gott und Welt den Begriff Leben. Dadurch ist eine ganz neue Situation eingetreten, die das Gesamtbild der Liebe entscheidend bestimmen muß. Dennoch bleibt zu beachten, daß auch für Hegel das göttliche Sein wesentlich Liebe bleibt, und daß diese Liebe jenen für die Agape charakteristischen Zug beibehält, den Hegel im Verfolg seiner weiteren philosophischen Arbeit immer stärker herausgearbeitet hat: den Zug nach unten, als Bereitschaft zum Opfer, zur Hingabe und Entäußerung. Damit also, daß Hegel das Grundgefüge der Liebe änderte, hat er sich nicht für den platonischen Eros entschieden. Denn für den Eros ist ein noch stärkerer Dualismus die Voraussetzung, als ihn die Agape kennt. Und die Ich-Du-Beziehung, die für die Agape charakteristisch ist, und durch die Hegel bereits in den Fragmenten der Frankfurter Zeit zu dem Sachverhalt der Gemeinschaft geführt wird, der in seinem Denken dann eine immer größere Rolle spielt, liegt außerhalb des Bereichs des Eros. Übersieht man das Resultat unserer Untersuchung, dann darf man vielleicht sagen: Hegel hat das theistisch-personale Grundgefüge der Agape herausformiert in eine immanente impersonale Sphäre und hat in sie die durch Tod und Opfer gebrochene Bewegung der Agape hineingebaut. Der Einbau dieser Bewegung ist so intensiv, daß man wohl die neue Situation, die jene Transformierung geschaffen hat, zugeben muß, daß man aber gleichwohl nicht wird umhin können, festzustellen, daß es sich bei Hegel um Agape handelt, wenn auch in neuer Gestalt. Das ganz neue Moment folgt aus dem Sachverhalt, daß von Hegel das Göttliche ganz in das Leben hineingenommen wird. Das führt zu der wichtigen Konsequenz, daß nun das Moment der Gnade, das für die Agape konstitutiv ist, ganz zurücktritt. Gott ist es nicht mehr, der die Liebe ermöglicht, sondern der Mensch selbst vermag zu lieben, weil das Göttliche schon von vornherein in seinem Wesen liegt. Hier nähert sich Hegels Liebe dem idealistischen Ansatzpunkt des Eros und empfängt von ihm aus neue Motive zu ihrer Weiterbildung, die Hegel dann zu einer Neugestaltung der Agape führt.[9]

[9] Welche Rolle auch noch für den reifen Hegel die Idee der Liebe spielt, habe ich in meiner Abhandlung gezeigt, die noch in diesem Jahr in der Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte erscheint.

„Maria Magdalene" im Zusammenhang der jüngsten Hebbelforschung

Von Kurt May, Göttingen

Es ist gut, und es besagt etwas Wichtiges vom Stand unserer Wissenschaft von deutscher Dichtung, daß sich der neue Aufbau unseres Hebbelbildes, der in seinen Anfängen steht, in ganzen Serien von Werkanalysen vollzieht. Für das Verständnis Hebbels doppelt notwendig, das allzulang verschüttet war, weil man seine Spekulationen über Gott und Welt, über Individuum und Geschichte als seine wesentlichen, für uns und ihn verbindlichsten Antworten auf die Daseinsfragen hingenommen hat. Man hat sich jedoch überzeugt, daß seine poetischen Gestaltungen als solche in tiefere Schichten seines Wesens und Werdens hinunterreichen.

Den Sinn dafür hat das Buch von Klaus Ziegler geöffnet („Mensch und Welt in der Tragödie Fr. Hebbels", Berlin 1938), und das ihm Erreichbare hat es erreicht, weil es sich und soweit es sich „ein ganz unvoreingenommenes Analysieren zum Ziel gemacht hat, das allein auf dem objektiven Sein der tragischen Dichtung beruht." Hier ist immer zugleich von konkreter Werkleistung und vom schaffenden Geist, der sich bezeugt, die Rede, und auch die bisher letzte Gesamtdarstellung Hebbels als Einführung zur jüngsten Ausgabe, die wir Benno von Wiese danken (Hebbels Werke, Bibliographisches Institut, Leipzig 1941), setzt ihre stärksten Energien für die Interpretation der Werke ein. Wie anders stand es in den Anfängen einer Hebbelforschung, als sich Emil Kuh in seiner eindringlichen biographisch-psychologisch-literarkritischen Entwicklung der Werkgestalten nicht zu bemächtigen vermochte, ja, es scheint, diese Aufgabe ist ihm als solche noch nicht aufgegangen. Im gleichen Sinne strebend wie die genannten jüngsten Interpreten, von unten nach oben sozusagen und von den Teilen ins Gesamtbild ausstrahlend, sind vor kurzem neue Auslegungen erschienen für „Agnes Bernauer" als Dichtung von Staat und Reich (VjLG XVIII, 1940, S. 387 f.) von W. Rasch, der den Zusammenhang des Werkes mit der damaligen Situation der deutschen Volksgeschichte aufhellen konnte, und vom Verfasser (D. u. V. 41, S. 22 f.) ein gleiches für die „Nibelungen". Hier ist versucht, das Hebbelbild vom äußersten Ende der jäh abgebrochenen Entwicklung her zu erneuern, die Gestaltung einer in Hebbels Gegenwart und Zukunft hineinwirkenden volks- und geschichtsbildenden Gesinnung im tragischen Todeskampf der sich selbst und ihresgleichen bis in den Tod getreuen Mannen zu ergreifen und herauszuheben aus dem von Hebbel nur mitgedachten, gemeinten und mindestens sehr unvollkommen poetisch realisierten Zusammenhang einer Entwicklungsgeschichte der Menschheit. Das hat zum Teil im Einklang, notwendig mehr in respektvoller Auseinandersetzung mit dem Werk von Ziegler geschehen können und müssen, in dem der Gehalt des Staatsdramas ebenso in verschiedener Hinsicht abgeschwächt erschienen ist wie die Hebbelsche Entwicklung bis zu den „Nibelungen" in einen heroisch-tragischen, skeptischen Individualismus hineininterpretiert worden ist, der die starken Einzelkämpfer, diese angeblich im Tiefsten vereinsamten, in keiner Ordnung geborgenen, von der Wirklichkeitswelt absolut ausgeschlossenen Einzelwesen in ein Endchaos versinken läßt.

Die Zeit ist also reif, um auf ein verstärktes Fragen nunmehr auch vom bürgerlichen Trauerspiel, das die erste Epoche Hebbels, die Wanderjahre, abschließt, neue Antworten zu empfangen, eine wesentlich klärende, befestigende, ausbauende, vertiefende Interpretation zu schaffen; eine umstürzend neuartige

ürfte weder möglich noch nötig sein. Dies Werk steht besonders sicher und fest n seiner Tradition, so der ungeminderten Wirkung auf der Bühne, von wo es eine, mit Hebbel zu reden, „niederschmetternde Gewalt" bis heute ausübt, ganz nd gar bildhaft dramatisch, ohne jede angehängte Reflexion, so auch in der Forschung, die zu diesem „leichtesten" Werk des Dichters sich nicht besonders hingezogen gefühlt hat, nachdem die lebensgeschichtlichen und literargeschichtlichen Bezüge ausgeschöpft (die Geschichte des bürgerlichen Trauerspiels betreffend), nachdem die formaltechnischen und theatergeschichtlichen Interessen befriedigt waren. Aber eben das Bekannteste und Eingängigste wird ja von Zeit zu Zeit als solches weniger bekannt.

Mit diesem Werk steht immer bedeutsamerweise zugleich der Abschluß der Jugendepoche Hebbels in Frage. Die jüngsten Interpreten stellen es in den Entwicklungszusammenhang verschieden hinein. Benno von Wiese setzt es, wie üblich, an das Ende, auf den Gipfel der ersten Epoche eines „Daseins im Widerspruch", der eine zweite, nach Abschluß der Wanderzeit in Wien, als „Dasein in der Erfüllung" folgen wird. K. Ziegler aber hat es (vorausgehend) gewagt, „Herodes und Mariamne" mit „Genoveva" und „Judith" zusammen als Dichtungen zu deuten, darin eine Hebbelsche „Antinomie von Wirklichkeit und Wesen" in voller Radikalität gestaltet ist, und mit „Maria Magdalene" als Vorstufe eine zweite Epoche zu eröffnen, die bis zum „Gyges" reichend, die Wendung Hebbels zum „Reich der Freiheit in Gesellschaft und Geschichte" darstellt, freilich diese nur als ein Streben, eine Folge von Lösungsversuchen, die im Scheitern enden und so die letzte und eigentlichste „Wendung zur Wirklichkeit" mit den „Nibelungen" begründen. Daß ein solches Schwanken möglich ist, weist uns im voraus darauf hin, daß eine wirkliche oder angebliche positive Wendung Hebbels zu Gesellschaft und Geschichte im bürgerlichen Trauerspiel, ein, vielleicht der Hauptstreitpunkt der Ausleger sein wird und nicht zu überschätzen für die Frage, in welcher inneren Verfassung Hebbel sich befand, als er dieses Werk abschloß, dunkel bewußt, daß er einen wesentlichen Fortschritt im Leben und in der Kunst damit kundgetan hat.

Das Werk.

I. Situation der Forschung.

Wie einen beklemmenden Engpaß müssen wir eine verworrene und widerspruchsvolle Situation der jüngsten, nunmehr in Fluß geratenen Forschung durchdringen, bis die unmittelbare Begegnung mit dem Werk frei gegeben wird.

Von dem erstgenannten Interpreten Klaus Ziegler vernehmen wir zunächst: das Leiden des gefallenen Bürgermädchens Klara und der Zusammenbruch des Lebenssinnes und Lebensglückes im engsten Kreis ihrer Familie entfalte eine einzige „Situation der Not in der Zeit" als einen schlechthin verhängnisvollen und heillosen Zustand der Gesellschaft, in dem der einzelne (Vater, Tochter und Liebhaber) zum „willenlos getriebenen" Objekt eines blinden und bösen, sinnlos vernichtenden „anonymen Massenwillens" geworden ist, der Grundbeschaffenheit der Wirklichkeitswelt gemäß, in die der Mensch geworfen ist (Ziegler S. 105). So steht in „Maria Magdalene", wie in den anderen bisher besprochenen Tragödien, der Mensch unter dem Zwang eines

Seins, das allmächtig seine Existenz umklammert, geht er an ihm zugrunde, ohne es durch sein individuelles Wollen und Handeln beeinflussen zu können. Überall ist ein endgültig bestimmendes „So ist das Sein" das letzte Wort des tragischen Vorgangs und nicht ein der Forderung und dem Vermögen der Freiheit geöffnetes „So sollst und so kannst du sein". Als Folge erlebt hier der Mensch sein Tun und nicht als Ursache. Als Wirklichkeit des Schicksals und nicht als Möglichkeit der Freiheit erlebt er sein Dasein. Und doch soll mit diesem eindeutig letzten Wort der Sinngehalt des Werks nicht erschöpft sein. Die absolute Verneinung wird im Fortgang der Auslegung wieder relativiert und — der Empfänger damit in erhebliche Verlegenheit versetzt. Denn das „letzte Wort" kann und muß dann doch nur das vorletzte gewesen sein, wenn zugleich die „Verbundenheit menschlichen Daseins mit anderem menschlichem Dasein im räumlichen Nebeneinander der Gesellschaft oder im zeitlichen Nacheinander der Geschichte ohne Zweifel (als) das beherrschende Thema" verkündet wird, zum mindesten im Sinne einer neuen Lösungsmöglichkeit, die als solche bejaht sein soll. Aber wie begründet? Keineswegs im Sinn und Verlauf des dramatischen Geschehens. Sondern das pure Wesen der Gesellschaft als einer Lebensordnung, die von Menschen geschaffen, von Menschen getragen sein muß, soll jene Möglichkeit mitenthalten, daß der Mensch eine solche Lebensordnung auch umzubilden und zu verbessern vermag. Damit werden die bekannten vielsagenden Worte des Sekretärs, des echten Liebhabers, der aber auch in der höchsten Not versagt hat, zusammengedacht, des Sekretärs, der vor seinem Tode einen tieferen Einblick in den Zusammenhang gewinnt, das tragische Geschehen als solches begreift, das durch sein Versagen und Verschulden so unheilvoll ausgegangen ist, wie es nicht hätte ausgehen müssen. Denn er hätte anders handeln sollen und handeln können, sich zum geliebten Mädchen zuerst und zunächst bekennen, der niederträchtigen Welt die gebührende Verachtung erweisen und die Schuldig-unschuldige im Widerstand gegen die bösen Zungen für eine bessere Zukunft erretten. Somit wären uns also, so wird dargetan, die echte Geschichtlichkeit und die echte Gemeinschaftlichkeit des menschlichen Lebens im Füreinander aus der Forderung und begründeten Hoffnung als höchste Werte in diesem Werk vermittelt, als dichterische Erkenntnis, wenn auch auf mittelbare Weise verwirklicht und auf uns mit dem Ausgang des Werks übertragen. „Das also ist in einer Hinsicht das an „Maria Magdalene" für die Entwicklung des Dichters grundlegend Wichtige: daß innerhalb einer Gesellschaft, die als menschliche Gesellschaft vom Wollen und Tun des Menschen abhängig ist, sich der Mensch seiner Geschichtlichkeit bewußt wird, die ihm die Möglichkeit gibt, als ein in Freiheit Werdender vom Sein zum Sinn ... den Weg zu finden ... die äußere Gesellschaft in innerliche Gemeinschaft zu verwandeln". Danach hat also Hebbel (Ziegler, S. 109) in „Maria Magdalene" „Gesellschaft als Wirklichkeit des Verhängnisses und als Möglichkeit der Freiheit ... in einer Handlung gestaltet", also — absolute Wirklichkeit(!) mit der Möglichkeit zur Aufhebung ihrer selbst im Gegensatz(?) und gestaltet!? Eine wahrhaft beunruhigend zweideutige Auffassung, die vor einer immanenten Kritik und einem Blick in den Text zerbricht. Jedenfalls hat der Interpret innerhalb der poetischen Welt des Dramas nicht die Spur einer positiv-moralischen Gesinnung, die sich in der Tat verwirklicht, entdecken können; damit keine sichere Garantie dafür, daß die Not der Zeit in dem verrotteten Gesellschaftszustand aus den Angeln gehoben werden kann. Alle Personen sind ihm ja nur Opfer dieser Zeit. Nur eine nüchterne Reflexion, die aus dem von diesem Betrachter — in weitem Abstand vom unmittelbaren künstlerischen Eindruck — angehängten Allgemeinbegriff von Gesellschaft entwickelt wird, schafft den ersten Beweisgrund dafür, daß sich künftig das Dunkel dieser Welt auflichten wird. Aber wer und was zwingt uns, wenn wir im Bann der niederschmetternden Wirkung standen, hernach auf die Gesellschaft überhaupt als verbesserungsfähig zu reflektieren? Nichts, wenn wir nicht in aller Verderbnis aufbaufähige, zukunftsträchtige Kräfte verspüren konnten. Wodurch sonst sollten wir vom Dichter überzeugt werden, daß diese Gesellschaft besserungsfähig sei? Die Zeit ebensowenig, die bloße Zeitlichkeit eines Vorgangs oder Umstands spricht für eine Wendung zum Bessern, weder für diese noch für das Gegenteil, sie ist in dieser Hinsicht neutral. Denn in der Zeit wird ein verderbter Zustand entweder sich zum Bessern

andeln oder zum Schlechteren, oder er wird dauern, bis er sich wohl einmal wandelt. Die letzten
orte des Sekretärs weisen allerdings mit fast lehrhafter Deutlichkeit in den Sinnzusammen-
ng; sie besagen: hier liegt die Ursache zur Katastrophe. Hätten wir beide, Meister Anton und
, uns nicht abhängig gemacht vom Gerede, von den Schlechteren, wären wir der Stimme des
erzens gefolgt usf. Aber wie sollte man nur daraus, daß einer versagt hat und das auch erkennt,
schließen, daß er oder andere künftig so nicht versagen werden? Das heißt noch nicht: die Mög-
chkeit der Freiheit in einer Handlung gestalten. Der Sekretär empfängt unsere Sympathie,
ber wie soll die reuige Erkenntnis eines einzelnen (einer Nebenperson im Drama, ausgesprochen
drei Sätzen) ein künftiges besseres Zeitalter begründen? Wie unendlich weit ist es von bloßer
rkenntnis dessen, was war, wie es nicht sein sollte, auch nur zu einer Handlung im neuen
eiste. Kurz, es gibt also keine Erleuchtung der Finsternis auf der Szene dieses Dramas am
nde; nur einen schwachen Lichtfunken, den sie verschlingt. So müssen wir diesen Interpreten
ei seinem „letzten Wort" zum Gehalt des Dramas nehmen dürfen; das übrige überzeugt nicht.

Der nächste Interpret, Benno von Wiese, bleibt der Tradition der Hebbelforschung
om 19. Jahrhundert her im Ganzen stärker verbunden und im engeren Zusammenhang mit der
hilosophischen Spekulation des Dichters im Vorwort zu „Maria Magdalene" und in „Mein
Wort zum Drama". Darum deutet er so: das deutsch-bürgerliche Leben seiner Zeit in seiner
„Gebundenheit" und starren Einseitigkeit treibt in „Maria Magdalene" zur Katastrophe, aber so,
aß (Wiese, S. 51) „gerade diese Gebundenheit durch ihren tragischen Untergang einen neuen
Weltzustand erzwingt". Gerade durch das starre Festhalten an einer sittlichen Stufe wird die
Relativität dieser Sittlichkeit sichtbar gemacht und der Prozeß des Ganzen noch gegen den Willen
er Individuen zum Fortgang getrieben.[1] Doch bleibt diese „Versöhnung in der Idee" un-
estaltet, so daß der Gesamteindruck einer metaphysischen Trostlosigkeit überwiegt, „die aus der
offnungslosen Monomanie der ihrer eigenen Gebundenheit passiv ausgelieferten Personen
ntsteht". Eben darum bleibt jedoch die „Aufgabe einer neuen Weltstufe" am Ende gegeben,
ie verderbte durch eine neue Welt abzulösen, nachdem im Drama selbst die „völlige Entwertung
aller bürgerlichen Scheinwerte eingetreten ist", die einen bitteren, trostlosen und chaotischen
Eindruck hinterläßt. In diesem Sinne hat der Dichter selbst von der „tabula rasa" im Ausgang
des Werks gesprochen, und der Interpret reflektiert mit ihm auf die Totalansicht vom Stufen-
gang der Geschichte als Entfaltung der Idee, wie sie im Werk nirgends hervortritt. – Und doch ist
die Spannung zwischen heilloser, verzweiflungsvoller Gegenwart und ferner, lichterer Zukunft
in dieser Auslegung nicht so stark wie in der erstgenannten und ihr Zusammenhang nicht nur so
mittelbar und nachträglich abgeleitet und zusammengefügt. Sondern (und damit gerät freilich
auch diese Analyse in leichtes Schwanken), es wird offenbar, daß uns „in der Gestalt des tragischen
Opfers Klara nicht nur die Düsterkeit der gehetzten und der bürgerlichen Enge wehrlos preis-
gegebenen Kreatur" begegnet, „sondern auch ein Schimmer reiner Menschlichkeit, etwas von
einer kaum zu leben wagenden höheren Sittlichkeit des Duldens". Mit dieser Auffassung fällt
sogar ein breiter Lichtstrom in das Dunkel des tragischen Ausgangs. Denn wie auch die neue Ethik
beschaffen und begründet sei, sie ist ja nur formelhaft bezeichnet, bezeugt jedenfalls Gesinnung
und Tat, aus der neues Leben entspringt. Klara ist jetzt als Opfer der alten und Vorbotin der
neuen Zeit gesehen, freilich noch gebunden und passiv selbst in dem Verhalten, das die Enge und
Abgeschlossenheit der alten Welt aufhebt. Ihr Opfer führt die Beschränktheit der väterlichen
Position ad absurdum (Wiese, S. 262). – Dennoch hebt der Interpret am Ende den früheren
„Gesamteindruck" nicht auf. Die Versöhnung sei eben doch, andererseits notabene, im Drama un-
gestaltet. „Das Ganze ist viel eher ein Ausdruck des tragischen Pessimismus geworden." „Es

[1] Vgl. Wiese S. 51, W. XI, S. 29, und B. IV, S. 124. W. I, II bezieht sich auf die Ab-
teilung Poetische Werke, T. auf die Ausgabe der Tagebücher, B. auf die Briefe in der historisch-
kritischen Gesamtausgabe von R. M. Werner.

ist eine bittere Trostlosigkeit, eine völlige Entwertung der bürgerlichen Werte, das Bewußtsein des sinnlosen aneinander Zugrundegehens, mit dem uns die „Maria Magdalene" entläßt. Damit wird der Anschluß an die Jugenddramen zum Schluß festgemacht. — Der Leser hat instinktiv gespürt, daß hier ein guter Schritt vorwärts zum Verständnis des Werks getan wurde und fühlt sich doch am Ende wieder verwirrt. Denn wie konnte der Sinn des Opfers, das dieses bürgerliche Mädchen mit seinem Leben bringt, in dem es eine neue, edlere Menschlichkeit bezeugt, doch wieder verloren gehen? Ist hier nicht vielleicht der einzige Wert offenbar geworden, der mit den bürgerlichen Scheinwerten nicht zusammen entlarvt und ausgetilgt werden kann, in dieser poetischen Welt?

Ein neues Verstehen vom Opfer oder von der Tat der Heldin aus ist vorsichtig angebahnt, eine neue, volle Lösung scheint bevorzustehen. Aber mit dem nächsten, bis heute letzten Beitrag wird die Situation der forschenden Deutung noch einmal verwickelter und jetzt geradezu dramatisch gespannt.

Franz Bielfeldt hat uns „Hebbels Menschengestaltung als dichterischen Ausdruck nordischdeutschen Wesens, als Beitrag zur literarhistorischen Anthropologie des 19. Jahrhunderts" (Berlin 1939) aufzuschließen sich bemüht. Der dritte Beitrag ist wohl zeitlich vor dem zweiten herausgekommen, doch ist dieser vor jenem abgeschlossen worden.

Hier hat unser Werk in einem heftigen Umschlag ganz neue Akzente in Charakteristik, Deutung und Wertung empfangen; eine überraschend abweichende verstehensmäßige Organisation des Werkes befremdet, regt an und beunruhigt, so daß der Kenner das Bekannte zunächst nicht wiederzuerkennen vermeint. Dieser Interpret aber trägt in seiner Begeisterung für die neue Wertordnung, die ihm aufgegangen ist, das schwere Risiko leicht. Solchen leidenschaftlich vordringenden Auslegungen wird man zuerst am meisten danken, um sie danach unerbittlichst zu prüfen.

„Maria Magdalene" wird nunmehr gedeutet als ein Werk, das eine Läuterung zu bewußter, positiver neuer Sittlichkeit darstellt, die eine ältere, erstarrte, verkümmerte durchbricht, und diese in der Gestalt — seines eigentlichen Helden, des Meisters Anton, der als Hauptperson genommen wird; der Fall und das traurige Schicksal des Mädchens wird als Nebengeschehen in den Kontrast gerückt, und die ganze Interpretation beginnt noch einmal von vorn. Die perspektivischen Linien verschieben sich so:

Wir erleben den Kampf einer alten mit einer jungen Generation: Meister Anton mit Tochter und Sohn Karl. Meister Anton verkörpert die norddeutsch-protestantische Bürgerlichkeit des frühen 19. Jahrhunderts, in der unter einer Kruste von Erstarrung und Verkümmerung der gute Kern, die wertvollste Substanz niedersächsisch-deutsch-germanischer Persönlichkeit in und mit ihrer Ehrauffassung lebendig geblieben ist. In all seiner Enge und Beschränktheit, in seiner blinden Abhängigkeit vom Urteil der „Leute" ist er freilich schwächer geworden, in Unfreiheit gefallen und in diesem Sinne auch er in Schuld geraten. Aber er büßt diese Schuld im Leiden, und er tilgt sie aus durch seine Bewährung am bitteren Ende, in seinem ehrbewußten Stolz, den er im tiefsten Grunde unerschüttert behält. ((Bielfeldt, S. 48.) Eben darin aber weist er über die Enge seiner verkümmerten Welt, die bürgerliche seiner Zeit, am Ende hinaus. Sein unbeugsames Ehrbewußtsein durchdauert die Katastrophe. In seiner Grundhaltung wird also, wie in einem Vorspiel, etwas von den „sittlichen Mächten der Familie" angedeutet als den „gestaltenden Daseinskräften, die später in der Gygestragödie ihre verinnerlichte Bewertung erfahren". In dem Urbild des echt germanisch-norddeutsch-niedersächsischen Menschen empfangen wir den Protest des Dichters, des Menschen gleicher Art, gegen die Veräußerlichung und sittliche Zersetzung des deutschen bürgerlichen Lebens im vormärzlichen Zeitalter.

Um so mehr wird die Gestalt des Mädchens herabgesetzt. Sie stellt die Verderbnis in der jungen Generation im Zeitalter eines die Persönlichkeit auflösenden Liberalismus dar, in der die echten, alten Ordnungen aufgelöst sind. Sie hat das Gefühl der Ehre verloren, damit die geschlossene

Persönlichkeit eingebüßt. Klara ist demnach, weil ganz passiv, ein wahrhaft „undeutsches" Wesen. Dem Nichtswürdigen hat sie sich preisgegeben und rein passiv geht sie („nur") um des Vaters willen aus der Welt, wird vielmehr aus der Welt herausgedrängt. (Ein ganz „unhebbelischer Charakter".) Ein Opfer der entarteten Zeit, das kein Mitgefühl verdient. Der Bruder Karl jedoch, der die Gefängnismauern durchbricht, verkörpert, wenn auch als eine Nebenfigur am Rande, die zukunftsträchtige positive Moral in der jungen Generation, in ihm verbindet sich mit dem ungebrochenen Ehrgefühl des Alten ein neuer Lebensdrang und Tatwille der Jungen, er streift die äußere Gebundenheit vollends ab, der in die weite Welt hinausstrebende deutsche Mensch eines kommenden Zeitalters.

In der Charakteristik der Personen wie der Zeitalterkrise ist eine antichristliche Nebentendenz, dem germanischen Persönlichkeitsurbild her gegen einen christlichen Geist der duldenden und helfenden Liebe stellenweise spürbar.

Ist dies alles so richtig wie neu, so überzeugend wie überredend, dem Werk gegenüber so geöffnet wie in sich geschlossen, so wirklich wie wünschbar?

Die Eindeutigkeit des Verstehens für dieses Werk, dessen Wirkung doch von Anfang bis heute eindeutig mächtig geblieben ist, ist auf das schwerste gefährdet. Wir müssen also, noch einmal von vorn beginnend, erst noch begreifen, was uns ergreift.

II. Die neue Interpretation.

1. Vergegenwärtigung.

Wer steht hier gegen wen? Welche Mächte stehen im Kampf? Welche Haupt- und Grundspannung erfüllt das Drama und bringt die tragische Bewegung aus sich hervor? Der Vater steht gegen die Tochter. (Alles läßt sich zur Not diskutieren, nur die zukunfttragende Bedeutung des Sohnes Karl nicht, des Tunichtguts, der es nicht wert ist, mit dem Vater und der Schwester in einem Atemzug genannt zu werden; man lese den Text.) Im Notfall wäre ein tragisches Drama zu denken, das allein zwischen diesen beiden aus gleichen Voraussetzungen (Klaras Fall) zum gleichen Ausgang zwangsläufig abrollte, vor dem Hintergrund der unsichtbaren anonymen Masse. Die Tochter geht für den Vater aus der Welt, weil der die Schande nicht tragen kann, und dieser „versteht die Welt nicht mehr". Ein tragisches Drama von menschlicher Abhängigkeit, von menschlicher Gebundenheit in den kleinbürgerlichen Lebensverhältnissen, in der Jugendepoche des Dichters abgrollend und im engsten Raum seiner Heimat, unbestreitbar. Wo und wie sollte die so heftig umstrittene „positive Moral" sich offenbaren? Sie würde innerhalb der gestaltgewordenen poetischen Welt der heillosen Abhängigkeit unleugbar konkret nur erscheinen, wenn der eine seine oder die andere ihre Abhängigkeit überwände, damit die Möglichkeit eines neuen besseren Zeitalters begründend. Nur wer die Fesseln seines passiven, objekthaften Daseins zerbräche, träte aus den Bedingungen seines Zeitalters heraus. Noch in seinem Untergang und gerade in diesem wäre der neue Anfang und Aufgang gegründet. Alles Reden und Meinen, Hoffen und Fordern bleibt dagegen unverbindlich.

Klara.

Wir müssen den Weg Klaras, den bitteren Schicksalsweg des braven Mädchens, das schlecht geworden ist, noch einmal gehen. Sie war einmal „blank und rein",

jetzt trägt sie ein Kind der Schande, der Schande im furchtbarsten doppelten Sinn: es ist das Kind des ungeliebten Mannes, des Nichtswürdigen, dem sie sich in einer Stunde der Schwäche ergeben hat, sie ist sich selber untreu geworden, weil die Stimmen der Welt außer ihr und in ihr die Stimme des Herzens übertönten. Denn „nur das ist Sünde, was so wenig aus einer Leidenschaft, als aus der Tugend hervorgeht" (T. I, S. 266). Klara hat gesündigt, weil sie n i c h t geliebt hat. „O, frag' noch, was Alles zusammen kommt, um ein armes Mädchen verrückt zu machen. Spott und Hohn von allen Seiten ...— Und dann die Mutter! Halte dich zu Deines Gleichen! Hochmut tut nimmer gut. Der Leonhard ist doch recht brav ... Dazu mein eignes Herz ..."

„Hat er (der rechte Mann) dich vergessen, zeig' ihm, daß auch Du — o Gott! Der schlechte Mann aber ist vor ihr gestanden, „wie einer, der eine Schuld einfordert, ich — ach Gott!" Nun hat sie das Kind der Schande vor sich selbst und zugleich der Schande vor der Welt, d. h. vor den „Leuten", empfangen, und die eigene Schande ist zugleich die des Vaters, des Hauses, der Familie vor der Welt. Nun trägt sie, was sie sich aufgebürdet hat und leidet und büßt durch Leiden. Keine Macht der Welt, ihrer Welt, kann sie erlösen. Sie hat ihr Leben, ihre Lebensmöglichkeit zerstört. Was Wunder, daß der Lump die erste Gelegenheit zum Vorwand ergreift, um sie ihrem Unheil zu überlassen. Die tragische, die heillose „Abhängigkeit" des Mädchens wird offenkundig. Aber nicht so, daß sie ihre Schande vor sich und den Leuten nicht zu überleben vermöchte. (So vermutlich in der allerfrühesten Konzeption des Werkes.)[2]

Sie hat den angstvollen Blick ausschließlich auf den Vater gerichtet. Der könnte es nicht und niemals. Der bestätigt es ihr im ersten aufkeimenden Verdacht: der ganzen Kerl würde er sich wegrasieren, wenn sie ... Sie würde den letzten höchsten Preis auf dieser Welt dafür zahlen, wenn nur er nicht ... Als verachtete Frau des verächtlichen Mannes würde sie weiterleben für ihr Kind; in der Liebe für das Kind alle Qualen des Leibes und der Seele duldend bis zu einem früheren Tode, würde sie glauben, die verdiente Strafe zu empfangen, und in treuer Mutterschaft vor Gott, ihrem Kinde und sich selbst den Makel der Schande verlieren, selbst wenn die Welt sie mit Füßen träte in ihrem Elend.[3] Aber das Schicksal will es anders. Ein so niederer, billiger Preis wird nicht geduldet. Sie muß aus der Welt, weil sonst ihr Vater nicht mehr darin leben kann, unter den Nichtswürdigen, denen er nicht mehr ins Gesicht sehen kann. „O Gott, ich komme nur, weil sonst mein Vater käme."

Allerdings sind Vater und Tochter abhängig von den Lebensverhältnissen in ihrer kleinbürgerlichen Welt, und ihr tragisches Geschick entspringt aus diesen

[2] Paul Zincke „Die Entstehungsgeschichte von Hebbels ‚Maria Magdalene'", Prag 1910. Prager Deutsche Studien XVI, S. 17.

[3] Vgl. die Gedichte „Virgo et mater" und „Die junge Mutter". W. VI, 178/179.

bundenheit. Aber diese Abhängigkeiten sind verschiedener Art, und sie sind so teinander verkettet: die Tochter wählt ihren Weg in den Tod, weil sie in der taſtrophe nur noch von ihrem Vater abhängig geworden ist, d. h. von seiner hängigkeit, d. h. von seiner Furcht vor der Schande unter den Leuten. Die urcht des Vaters ist die auslösende Ursache, die Liebe zum Vater der bewegende und für ihren Gang in den Tod. Die Notwendigkeiten für Vater und Tochter, ich unbedingt, haben nicht den gleichen Grund, die gleiche Tiefe. Klara ver=nt daher, nicht nur mit ihrem Vater zusammen und von ihm her verstanden werden.

Ist sie denn wirklich nur „passiv", ein hilflos und willenlos getriebenes Wesen? Sie ist von sich selbst einmal abgefallen und schlecht geworden, aber bleibt nicht s Gemeine versunken. Es bezeichnet für Hebbel die menschliche Natur, daß der ensch nie ganz rein oder unrein ist. (T. II, S. 39.) „Mensch bleibt immer Mensch." er „Was hat man nach einem Fall zu tun? Was die Kinder tun: wieder auf=stehen." (T. II, S. 410.) Wenn Klara so passiv bliebe, wie sie geworden ist, ürde sie sich aus der Niedrigkeit nicht mehr erheben.

Im Grunde bedeutet — nach Hebbel — schon ihr Leiden ein Tun. „Das Drama schil=rt den Gedanken, der Tat werden will durch Handeln oder Dulden" (T. I, S. 24). Das Leiden gehört so weit in die Poesie, als es innerlich produktiv ist" (T. I, . 325). „Durch Dulden Tun: Idee des Weibes" (T. I, S. 338). Seltsam, daß an (z. B. die drei jüngsten Interpreten) nicht zugeben will, daß sich aus dem oduktiven Leiden dieses gequälten Menschen eine volle, echte Tathandlung ent=ickelt, in der sich die Gesinnung eines handelnden Menschen verdichtet, der sich, ie abhängig er gewesen sein mag, seiner selbst bemeistert, sich zurückgewinnt, er sich verloren hatte. Zugleich ist es ein Tun, das die Verwesentlichung im ligiösen Sinne bedeutet. Denn „es gibt keinen Weg zur Gottheit als durch das un des Menschen" (T. I, S. 257). An Klaras Ausgang aus der Welt wird man h entscheiden! Immer wieder vernimmt man, was allerdings schon durch Hebbel nmal so formuliert wurde, Klara werde (nur) aus der Welt „gedrängt" (T. II, . 366), und ihr hilfloses Sichtreiben=lassen ist jüngst mit einer, die Kräfte der ersönlichkeit schwächenden Wirkung christlicher Ethik verwurfsvoll verbunden orden. Mit der Anklage auf Passivität ist schon allzuviel Unrecht angetan orden, vom Barockdrama bis zu Grillparzer.

Klara geht aber wissend und wollend in ihren eigenen Tod. Sie entschließt sich im Sterben als ihrer eigenen Tat. Über den letzten Augenblick ihres armen dischen Lebens wird mit Betonung (im Text mit Sperrdruck) gesagt, sie sei icht hineingestürzt, sondern hineingesprungen. Sie hat dieses etzte ja gar nicht von Anfang an gewollt, sondern weiterleben, sie hat allmählich st begreifen müssen, was unausweichlich notwendig ist. Sie weiß am Ende, aß sie fort muß und weiß: warum, und will, was sie weiß. Immer wieder kehren Bendungen zurück wie: ich gehe, ich werde gehen, ich komme. Und sie stürzt nicht

dahin, sie bricht nicht fluchtartig in panischem Schrecken aus einer zusammen-
fallenden Welt, wie etwa der Soldat Wozzeck, der arme Kerl, in sinnverwirrt
Verzweiflung. Klara entflieht nicht wie ein gehetztes Wild; sie geht und *bringt*
sich dar. Sie spürt zwar die Notwendigkeit, in der alles sich so entfalten mu
wie es geschieht. Diese Notwendigkeit kann für sie nur die Auswirkung göttliche
Willens sein, dem sie sich fügt. Aber dies sich Fügen ist kein willenloses Unte
liegen, es ist eine Aktion des Einwilligens.[4] Den letzten Zweifel an einer ange
lichen oder wirklichen Passivität dieses Menschenwesens könnte man dahin zu
spitzen, ob ein Geist wie Hebbel überhaupt imstande war, Menschen in ihrer re
elementarischen Getriebenheit überzeugend zu gestalten. Doch soll im vorliegende
Fall die konkrete Sprachbetrachtung entscheiden, als eine Probe aufs Exempe

Am Anfang des zweiten Aktes, nachdem sich der rechte Mann, der echte Lieb
haber versagt hat, weil kein Mann „darüber" hinweg kann, steht Klara vor der
Entschluß zum Tode, den sie schon einmal gerufen hat, da der Vater seine furchtbar
Drohung ausgestoßen hat: „O Tod! ... ich rufe Dich! Nimm mich für ihn! ... Ich
will nicht schaudern, wenn Du mir Deine kalte Hand reichst, ich will sie mutig fasse
und Dir freudiger folgen, als Dir noch je ein Menschenkind gefolgt ist." In der
zweiten Ausbruch (II, 6) des Todverlangens erscheinen bildhafte Wendunger
die bezeugen: sie fühlt sich, die gequälte Kreatur, in der Gewalt einer höheren Macht
unerbittlich gefaßt und bezwungen. „O, daß das aussetzt, daß das nicht imme
so fortbohrt ... Der Gequälte glaubt auszuruhen ... Es ist ein Aufatmen, wi
des Ertrinkenden auf den Wellen, wenn der Strudel, der ihn hinunter zieht, ih
noch einmal wieder ausspeit ..." Aber solche Ausbrüche hilfloser Verzweiflun
sind durchmischt und werden immer wieder neutralisiert von Ausdrucksregunge
eines *einwilligenden Willens*, der sich reif und stark macht zum Entschluß
„Ja, Vater, ich gehe, ich gehe! Deine Tochter wird dich nicht zum Selbstmord tre
ben ..." Klaras innere Verfassung vor dem Entschluß und dieser selbst wird vor der
Abschied von Leonhard, dem Nichtswürdigen, offenkundig. (W. II, 59.) Für da
Zusammen und Ineinander von Ergriffensein und Ergreifen, von Müssen un
Wollen steht ein großes Gleichnis da: „Und wie der Unglückliche, den ein Wurm
gestochen hat, nicht gescholten wird, wenn er sich in Schauder und Ekel die Ader
öffnet ..." Und schließlich, ganz hell bewußt, ihrer selbst voll mächtig, das eigene
Tun auf sein Ziel hin selbstbestimmend, ganz in sich und bei sich, dem Rest vo
jammervollem Leben und dem lösenden Tod wissend und wollend gegenüber
klar, scharf, fest geprägt in der Diktion der Rede: „Nur Eins noch; mein Vate
weiß von Nichts, er ahnt Nichts, und damit er nie Etwas erfährt, geh' ich noch heut
aus der Welt." Und dann im Abgehen: „Aber was ich jetzt tu', das kommt übe
mich allein." So auch der letzte Abschied. Schon von Schauern des Todes ge

[4] Darin ein sehr hebbelischer Mensch. P. Sickel „Friedrich Hebbels Welt und Lebensanschauung"
Leipzig-Hamburg 1912, Beiträge zur Ästhetik XIV, S. 88, dazu „Der Mensch hat freien Willen
d. h. er kann einwilligen ins Notwendige", T. II, S. 155.

üttelt, ist es doch ein Mensch, der sich noch besitzt und behält, der sich führt
ch durch die angstvolle Verwirrung der Todesfurcht, zum Ziele führt, das er
nt und will, und das noch einmal mit der äußersten Deutlichkeit und Unmittel-
rkeit angesprochen wird: „O Gott, ich komme nur, weil sonst mein Vater
me . . ." Die innere (konstruktive) Sprachform der entscheidenden Sätze Klaras
ihrer zielhaften Gespanntheit, die kein stimmungshaftes Schwanken und Schwe-
n, keinen Ausdruck des bloßen Umgetriebenwerdens oder gar der völligen Be-
mmenheit aufkommen und sich ausbreiten läßt, kann die formelhafte Charakte-
ik „passiv" aus dem immer zuletzt entscheidenden Bereich der Gestaltungs-
eise heraus hinreichend widerlegen.

Damit ist die Frage nach der Abhängigkeit, der Gebundenheit Klaras im Unter-
ng aufgeworfen, die eigentliche Substanzfrage für ihr Verhalten in der Ent-
eidung, zugleich die Frage nach ihrer Persönlichkeit, wie Hebbel sie auffaßt.

Es ist höchst bedeutsam, daß Klara in dem Augenblick, da der Vater durch sie
dlich gefährdet wird, ihre Schande, ihre Abhängigkeit von den Leuten als ihr
erhalten bestimmendes Motiv vergessen hat. Indem sie die schwerste Entschei-
ng trifft, gewinnt sie sich selbst zurück: „Aber was ich jetzt tu, das kommt über
ich allein." Klara hat in der schwersten Not *den Bann der Furcht vor den Leuten von sich abgetan*. Aus sich selbst holt sie den Mut und die
raft zum Äußersten, mit Gottes Hilfe zu einem Opfer um der Mutterschaft willen
as nicht angenommen wird), und dann zu einem letzten für den Vater. Im ent-
heidenden Augenblick ist das schwache Mädchen stärker geworden als der starke
Mann. Wenn sie mit ihrem Selbst ihre Ehre verloren, so hat sie diese auch mit
m zurückgewonnen, zu dem weiblichen Vermögen, dies Selbst, ihr Leben für
en nächsten Menschen hinzugeben.

Das Bild der Tochter hat sich bisher gegen das des Vaters immer mehr ver-
lbständigt. Wir verstehen jetzt die Rede von den beiden monomanisch getriebenen
ilflosen Personen schon nicht mehr. Dagegen kehren Bedenken nochmals zurück,
b wir auf rechtem Wege sind, wenn man sich die Opfertat Klaras im Zusammen-
ang einer Zeitkrise deutet, in der die Gebundenheit des bürgerlichen Menschen
berwunden werden soll oder wenigstens in einen katastrophalen Endzustand der
abula rasa führt. Ist nicht doch auch noch das Opfer der Tochter ein Zeugnis
ür ihre unbedingte Abhängigkeit von der väterlichen Autorität? Geht sie nicht
n den Tod als gehorsame Tochter, getreu dem göttlichen Gebot der Kindesliebe?
hr Opfer würde wahrlich nicht geringer sein. Aber entspringt dieses Opfer nicht
uch noch dem Geist der alten Zeit eines patriarchalisch strengen Familienlebens?
Solches Besinnen wird uns von einem älteren, verdienstvollen, wie alle ausländ-
ische Forschung des Fachs zu wenig bekannten und geschätzten Werk verstärkt:
André Tibal „Hebbel, sa vie et ses œuvres. De 1813 à 1845 (Paris 1911)"
nalysiert streng, eindringlich lebhaft und vielseitig, jedoch abweichend von unserem

Weg (S. 537–574): „Clara, elle aussi, a une foi inébranlable dans cett morale traditionelle, par laquelle elle est pourtant condamnée. — El est convaincue que le rôle de la femme est de se dévouer pour l autres, — de respecter les opinions de son père comme paroles d'Évangil Elle mettra ses enseignements en pratique . . ." Kurz: „c'est la mora passée qui l'emporte," und dies in Klara selbst. In solchem Sinn könnte m nur dies einräumen, daß Klara allerdings in der Entscheidung zum Opfer kei geschlossene Persönlichkeit wird, die sich als solche zum Widerstand zurü wendet gegen die Welt. Sie sammelt sich nicht in ihrer Not, wie andere Hebbelsc Menschen, zur bewußten Behauptung ihrer selbst im Kampf für das Liebste geg eine Welt, wie das mächtigere Heldenweib der „Nibelungen", fragt nicht: w bin ich? was ist der Mensch, wenn kein Mittel und Werkzeug? Sondern sie gi sich nur hin; jedoch: sie selbst aus eigener Kraft sich selbst! — In ihrem Opferge zeigt sie sich gerade umgekehrt dem Geist des Vaters bis zum Gegensatz entfremde Denn sie hat sich selber losgerissen von der Schande, damit los von der Moral d elterlichen Hauses. Wenn sie sich und wie sie sich dem Vater opfert, ist sie nic mehr Geist von seinem Geist. Ihr Tod gehört zu dem, was er nicht mehr verste

Meister Anton.

Wie das verkörperte Verhängnis in diesem Lebenskreis, das Urbild der Nc wendigkeit dessen, was hier sein soll, steht der Vater furchtbar drohend vor seine Kind, der „Held im Kamisol". Ein Ausbund niedersächsisch-germanischen Persö lichkeitswertes im Gewand eines deutschen Kleinbürgers der Zeit? Oder? . .

Hut ab vor dem Ehrenmann. „Jeder weiß, daß Er der ehrlichste Mann in d Stadt ist . . ." Hat gedarbt und geschafft und treu gesorgt und dem Nächsten der Not gegeben, was er hatte. Ein redlicher, ein frommer Mann, der glaube kann, daß er seine irdischen Pflichten als göttliche Gebote erfüllt hat. Wenn d „Lohntag" herangekommen ist, wird der Himmel es ihm lohnen müssen. Abe sowie der Sohn fälschlich in den Verdacht des Diebstahls gerät, verdächtigt d Vater ihn als Dieb. Muß sich sagen lassen, daß er zu seinem Sohn doch nur e halber Vater sei. Und die Tochter bedroht er auf den Verdacht ihrer Schand hin mit der Schuld an seinem Selbstmord. Denn er ist und bleibt der Mann v Ehre . . . Was ist ihm Ehre, was Schande? Die Wurzeln all seines Wesens u Wollens, seines Tuns und Lassens entspringen aus seinem Grundverhältnis z den anderen, zu jedermann, zu den „Leuten" in der Stadt. Hier ist seine We Sein Wert vor sich selbst gründet im Urteil der anderen. Das ist kein Mann, d nicht aus sich wüßte, was sein soll, und er tut auch nicht nur wie ein Pharisä so als ob . . . Aber das bloße Rechttun genügt ihm nicht. Der tugendhafte Wand vor Gott und den Menschen ist für ihn nicht ablösbar von der Hochschätzung d Leute. Ehrenhaft sein und leben ist ihm eins mit: Ehre empfangen. Wird ih diese Einheit zerstört, kann er in der Welt nicht leben.

Das eigentlich Charakteristische seiner Ehrauffassung, seines Persönlichkeitsbewußtseins ist aber dies, daß er mit unheimlicher Ausschließlichkeit angstvoll emporblickt, hinunterblickt auf die Schlechteren und die Schlechtesten unter den Leuten. Das wird ihm zum Schluß recht deutlich ins Gesicht gesagt. Das Sich-Abhängigfühlen von einem, der schlechter ist als er selbst, ist seine Schwäche und Schuld. Dies macht den starken Mann zum willenlosen Objekt seiner Umwelt. Er steht wohl kerzengerade und stark auf seinen zwei Beinen, aber in den mißtrauisch umherschenden Augen flackert die Angst.

Das ist Meister Anton (nicht wie er früher war, sondern geworden ist): begegnet ihm, nachdem ihm der Sohn die Schande angetan hat, der Pocken-Fritz auf der Straße, der Gaudieb, den er selber ins Loch gesteckt hat vor Jahren, reicht ihm frech und höhnisch die Hand. Nun kann er's nicht mehr wehren, kann ihm nicht einmal ins Gesicht spucken. „Wir sind ja Vettern seit acht Tagen." Sein Kind, seine Kinder sind wie aus der Welt verschwunden, es gibt darin nur noch, als wäre sie ein „Räuberloch" geworden, die schlechten Kerle, und er muß sich sagen, daß er auch nicht besser ist wie sie, wie seinesgleichen. — Das Leiden auch dieses Mannes bewegt uns im Innersten, aber was ihm Ehre und Schande bedeuten, beunruhigt uns schwer.

Mit der äußersten Vorsicht sei versucht, mit einem geschlossenen gedanklichen Zusammenhang aus jüngster Philosophie zu klären, was hier vorliegt. Martin Heidegger führt uns in seiner ontologischen Analyse der Existenziale des menschlichen Daseins, d. h. dessen, was wir „je selbst" sind, im Werk von „Sein und Zeit" zum Phänomen des „Man", des Man-Selbst, auf das Subjekt der durchschnittlichen Alltäglichkeit, das wir „zunächst und zumeist" sind. (Seine ontologische Analyse wandelt sich in unserem Zusammenhang in die moralisch-psychologisch-soziologische Erfahrung zurück, aus der sich jene herausgelöst hat.) In der Erfahrungswelt des menschlichen Zusammenlebens gibt es die anonyme Masse, die wir sind, bevor wir zu uns selbst gekommen sind. Und die Herrschaft dieser Masse durchdringt die enge Welt unseres Dramas mit tyrannischer Gewalt. Meister Anton ist solch ein Sklave des „Man" geworden. Das Man sind die „Leute". Sie sagen, was man sagt, sie tun und lassen, was man tut oder nicht. Sie verüben das „Gerede" in seiner unheimlichen „Bodenlosigkeit". Alle unverantwortliche Zweideutigkeit des Verstehens unter Menschen, auch des Selbstverstehens, stammt von daher.[5] „Zwischen das ursprüngliche Miteinandersein schiebt sich zunächst das Gerede. Das Miteinandersein im Man ist ganz und gar nicht ein abgeschlossenes, gleichgültiges Nebeneinander, sondern ein gespanntes, zweideutiges Aufeinander-Aufpassen, ein heimliches Sich-gegenseitig-abhören. Unter der Maske des Füreinander spielt ein Gegeneinander." Diese „Öffentlichkeit" in einem Lebenskreis, eben dieses Man selbst ist, wohlgemerkt, nur ein

[5] M. Heidegger „Sein und Zeit". 3. Aufl. 1931, S. 126 ff., 166 ff., 252 ff., 370 ff.

Schein- und Zerrbild von einem echten, eigentlichen gemeinschaftlichen Leben. Dieses kommt in jener ontologischen Analyse des Daseins so wenig vor, wie es in der Welt des Meister Anton vorkommt. Volkes Stimme als Gottes Stimme erhebt sich aus und über Man und Masse, aber hier nicht. – Meister Anton spricht die in ihrer Alltäglichkeit und Gewöhnlichkeit furchtbare Macht an: „Wie ein nichtswürdiger Bankerottierer steh ich vor dem Angesicht der Welt." Klara, als sie dieser Macht unterworfen war, so: „Spott und Hohn von allen Seiten, als du der Geliebte mich verlassen hattest."

In Meister Anton steht ein Mensch vor uns, im Zustand des Verfallenseins an das Man, heillos und hilflos, ein Mensch, der, wenn er je anders war (vermutlich), uneigentlich geworden ist, erstarrt ist wie zu einem Gespenst seines Selbst.

In seiner Ehrauffassung zum Sklaven des Man verkümmert, eingeschrumpft zu einem Schein- und Zerrbild der Persönlichkeit oder ein Urbild der „übermenschlich großen, in sich geschlossenen Persönlichkeit" germanisch deutscher Art. Tertium non datur.

Das Germanische in Hebbels Wesen und Werk muß ganz ernst genommen werden[6]. Zumal für den Abschluß der abgebrochenen Entwicklung des Dichters ist die vollbewußte innere Hinwendung zu germanischem Geist nicht zu überschätzen. Um so weniger ist zu dulden, daß etwas, das einmal erkannt ist, für etwas anderes genommen wird, das es nicht ist. In der Tat, die Ehre als der zentrale Höchstwert germanischer Lebensauffassung ist voll wirklich nur in der Einheit und Ganzheit von Sein, d. h. Verhalten und von Wirkung in der Gesellschaft unter den freien Männern. „So wie der Ruhm des Toten das ehrende Andenken der Nachlebenden war, war die Ehre des Lebenden im wesentlichen die Achtung und Anerkennung bei seinen Mitlebenden." [7] Das verbreitetste Wort für beide ist dôm = Urteil.[8] „Die Ehre des Mannes hat in der germanischen Zeit tatsächlich viel mehr in der Hand der andern Menschen gelegen als heute." Genau entgegengesetzt zu Schopenhauers Ansicht in den Aphorismen zur Lebensweisheit, der meint: was einer für sich selbst ist, was ihn in die Einsamkeit begleitet und was keiner ihm geben oder nehmen kann, ist offenbar für ihn wesentlicher als alles was er besitzen, auch was er in den Augen anderer sein mag; d. h. was einer in seiner Persönlichkeit an sich ist, ist das Höchste; nicht was er hat und was er in der Vorstellung anderer ist, wie er von ihnen vorgestellt wird, gilt soviel, das heißt also nicht seine Ehre, sein Rang, sein Ruhm. Umgekehrt, nach dem höchsten Gut streben heißt dort: nach der Ehre unter den Leuten. Von Zeugnissen der höchsten Reizempfindlichkeit des ehrenhaften freien Mannes gegen jede Kränkung, Herab-

[6] Vgl. der Verf. in seinem Nibelungenbeitrag. D. u. V. s. o.

[7] Germanische Altertumskunde, hrsg. von H. Schneider, München 1938, S. 216, in Hans Kuhn: Sitte und Sittlichkeit.

[8] Zum folgenden ferner: W. Grönbech „Kultur und Religion der Germanen", Hamburg 1936 und W. Gehl „Ruhm und Ehre bei den Nordgermanen", Berlin 1937.

rung der Ehre durch Schimpf sind die Sagas erfüllt. Mit der unverwehrten hande des einzelnen wird die Sippe krank und welk. Die Schande macht die rwandten unwürdig und untauglich zur Teilnahme am Zusammenleben. Ein ann, der seine Ehre verloren hat, der Mann hat sein Menschentum verloren. hat der schlechte Ruf einer Tochter die Ehre einer Sippe verletzt.[9]

Mit all dem scheinen wir in die Nähe der Ehrauffassung zu gelangen, um die Streit entbrannt ist. Aber der Schein trügt.

In der germanischen Welt ist die Gewalt der öffentlichen Meinung allgemein ht als tyrannisch empfunden worden. Die freien, stolzen Männer als Glieder ier geschlossenen aristokratischen Gesellschaft, wie der des isländischen Bauern- ates, sind auch mit den gedrückten, kleinen Leuten der Welt des Hebbelschen ramas nicht gerade leicht zu verwechseln. Im Germanischen konnte das sittliche npfinden des einzelnen kaum in einen heillosen Gegensatz zum Ganzen, der sellschaft, der Öffentlichkeit geraten. Die germanische Ethik war eine feste, eng gültige Norm, die vom zugehörigen einzelnen her ebenso bejaht wird, wie ihm von außen fordernd begegnet. Vor allem der Höchstwert der Ehre war r Anlaß zu den großen Taten, in denen der Mann sich zu seiner Hochform ge- igert hat, auch die aufreizend kränkende Herausforderung hat dahin gewirkt. rmanisches Ehrverlangen ist dabei von Grund aus nicht auf eine Scheidung n sittlich Gut und Böse begründet (wie bei dem christlich-deutsch-bürgerlichen renmann des 19. Jahrhunderts), sondern auf das Prinzip des Machtgewinns d der Machtsteigerung des Mannes; denn was zu Macht und Größe führt, als solches ehrenhaft in dieser Herrenethik.[10]

Somit ist auch das Wesen und die Wirkung des Leumunds in der geschichtlichen ühzeitwelt anders gewesen als in der poetischen des neuzeitlichen Dramas. ir die germanische gilt eine innere Verwandtschaft zur griechischen Ehrauffas- ng, wie sie Hans Naumann aus Aristoteles zitiert hat.[11] Die Menschen „streben nach, geehrt zu werden von Urteilsfähigen (!), von Leuten, denen sie be- nnt sind, und auf Grund ihres wirklichen Wertes." Aus all den angeführten ründen zusammen ist ein übersteigertes Selbstbewußtsein und gar ein Zurschau- llen in pharisäerhafter Überheblichkeit germanischem Wesen von Grund aus emd. Die hilflose und heillose Abhängigkeit eines Mannes, wie des alten Tischler- eisters, von all den Schlechteren, als er selbst einer ist, fremd, so sicher wie dies, ß seine Werturteile von verkümmerter bürgerlich-christlicher Moralität unab- sbar bestimmt sind.

[9] Freilich, das Mädchen blieb immer ungestraft und anscheinend auch ungescholten, sie mochte n, was sie wollte, siehe a. a. O. Kuhn, S. 199.

[10] „Ehre im germanischen Sinn fehlt in der Vorstellungswelt des neuen Testaments, τιμή d δόξα liegen auf einer anderen Gefühlsebene, ebenso wie ἀγάπη in der Saga." Gehl a. a. O., 43, Anmerkung.

[11] Drengskapgeist und Ehre im Germanischen, D. u. V. 42, 2, S. 6.

Vielmehr stellt dieser Held im Kamisol eine in der Enge des niederdeutsch Städtchens erstarrte Entwicklungsstufe protestantisch-christlicher Ethik dar, i kleinbürgerlichen Lebenskreis und in einem Zeitalter gelähmten sittlichen Em findens und verkümmerter Frömmigkeit, das abgelöst werden muß von ein neuen Epoche echterer, gesünderer, lebensvollerer, nämlich selbstverantwortlich Sittlichkeit und Religiosität. Daß sie möglich sei, bezeugt die Opfertat des Mädcher

Beide also, Vater und Tochter, leben in einer christlich-protestantischen We auf verschiedenen Stufen. Eine Entgegensetzung germanisch-christlich ist für dies Drama nach seinem Gehalt, für das Bewußtsein der Personen und das ihr Schöpfers erst recht unmöglich. Diese Problematik bricht erst im letzten We Hebbels auf.

Jüngst hat man sich im Kreis unserer Forschung (D. u. V., 2. Heft, 1942) ur fassend auf das Wesen von Ehre überhaupt, wie es sich spiegelt in der Geschich deutscher Dichtung, deutschen Geistes, neu besonnen, dem Ruf der Zeit folgen getreu der Forderung des angeblich zeitfremd gewordenen alten Goethe, die auch und gerade dem Historiker ins Stammbuch geschrieben hat: „Das Wichtig jedoch bleibt das Gleichzeitige." H. Cysarz hat vom „Diesseits und Jenseits d Ehre" gesprochen, von der Einheit von Satzung und innerer Würde, die ihr zu kommt, von ihrer Unberührbarkeit und äußersten Verletzbarkeit in einem, vo der Ehre als kategorischem Imperativ der Selbst- und der Gemeinschaftsentfaltur zugleich. Diese und folgende Worte (Cysarz, S. 80 u. a.) sprechen von dort hö fördernd und bestätigend in unseren besonderen Zusammenhang hinein. „Ehre . . macht die Zugehörigen und Freunde zu Zeugen, den Stand zum Gerichtsstan und die ideale Öffentlichkeit, die Gesamtheit der Ehrenträger zu Schöffen Ehre bereitet, bewahrt die Öffentlichkeit im höchst- und reinstmöglichen Sinn de Namens (nicht das „Man"!). „Der Ehrenmann im höchsten Sinn ist Geschäft träger, auch überpersönlicher, letzter werterhaltender und -erbauender Sein mächte." „Eine verwesentlichte unveräußerlichte Ehre muß die geistigst-mensch lichste Öffentlichkeit erzeugen." „Die Ehre selbst ist eine im letzten Sinn staat bildende, staatsläuternde Macht." „Was nirgendwie an unser höheres Ich un Wir heranreicht, vermag uns auch nicht zu beleidigen" (mit Hinweis auf Ka Binding: „Die Ehre und ihre Verletzbarkeit," 1892). „Nie darf sie von Gnade des Leumunds, der Nachrede leben. Ehre hängt füglich nicht durchaus am Leu mund."

Aus solchen Wertsetzungen empfängt ein Mann wie der Held im Kamisol sei Urteil und mit ihm seine Welt.

Die beiden Menschenbilder haben sich uns gegenseitig erhellt und die Sinn einheit des Ganzen hat sich neu zusammengefügt.

„Maria Magdalene" ist als Dichtung von Meister Anton die Dichtung von zeitno bedingtem Verfallensein des menschlichen Daseins an die tyrannische Herrscha des Man, als Drama von der Meistertochter bedeutet sie die Überwindung jene

benvernichtenden und existenzverzehrenden Herrschaft, damit die innere Über-
bindung einer unecht, substanz- und leblos gewordenen Gemeinschaft durch die
ntschlossenheit eines Ich, das sich in der höchsten Not zu seiner Eigentlichkeit
Selbständigkeit, Freiheit) erhebt, damit sich selbst zurückgewinnt und sich zu einem
Opfer bringt, das die Notwendigkeit nicht nur, sondern in seiner Wirklichkeit die
Möglichkeit einer wahren und echten Gemeinschaft für die Zukunft bezeugt.

So schwingt dieses tragische Drama zwischen den Polen von selbstsüchtig-ab-
hängiger Vereinzelung und tätig helfender Hingabe. Ein Bewußtsein davon in
den Personen ist nicht und braucht nicht vorhanden zu sein. Meister Anton meint
es immer recht, so gut er es versteht, und das Mädchen fühlt sich ihrem Vater ge-
horsam bis ans Ende.

An Klaras Opfertat aber wird das Maximum von geheimer Selbstsucht des
alten Mannes, die in den Wurzeln seiner Ehrauffassung verborgen wirkt, offen-
bar. An Meister Antons Tyrannei wird die Reinheit, Stärke und innere Schön-
heit in der Selbsthingabe seines Mädchens erst ermeßbar. Dabei erweist sich der
abhängige Mensch, der doch im Miteinander zu leben scheint, als im tiefsten Grunde
schwach und einsam; der sich vereinzelt und frei macht, um sich selbst neu zu bin-
den, erweist seine Stärke in der Bindung. So wird, wenn nicht ein fertiges
Bild, doch ein Grundmotiv echter Gemeinschaftlichkeit im Zusammenleben als
Füreinander aus dem Schein- und Zerrbild einer entarteten herausentwickelt,
doch eben nicht nur im Sinn der tabula rasa, sondern der direkten Vorstellung
eines lebendigen Menschen der neuen Haltung. Seht her! — So ist das Werk ge-
worden, wie es sollte: „von niederschmetternder Gewalt" und doch „voll Ver-
söhnung" (B. II, 246).

Es ist immer gefährlich, aus dem als ein Ganzes ablaufenden dramatischen
Geschehen die bewegenden und tragischen Charaktere als solche herauszugliedern.
Denn diese sind ja doch immer nur im Zusammen und Gegenüber, in und mit
dem Spannungsgefüge des lebendigen Ganzen voll wirklich. Ein Schaden wird
nur dann verhütet, wenn sich die Gestalten im Eindruck dessen, der die Auslegung
empfängt, wieder so zusammenfügen, daß sie in der vollendeten Gesamtanschauung
aus ihrer gemeinsamen Gesetzlichkeit fortleben. In unserem Fall ist die Gefahr
jener Abstraktion und die Schwierigkeit jener neuen Verschmelzung von vornherein
viel geringer, als sie z. B. für den „Götz" wäre, da dieses bürgerliche Trauerspiel
nach seiner inneren Struktur einem Duodrama sehr nahe kommt (s. o.)

Das letzte Gemeinsame ist nun — für das Werk in seiner Vergegenwärtigung —
kein Motiv oder Thema, keine Idee als geprägter geistiger Gehalt, sondern die
erfüllende Atmosphäre, die diese kleine Welt durchdringt, das, was Herder im
Shakespeareaufsatz als die „Seele" oder „Hauptempfindung" eines Dramas er-
fühlt hat, und ist das, was sich in einem gemeinsamen So oder Andersgestimmtsein
der tragenden Gestalten niederschlägt.

Es kann und darf trotz aller bisherigen Übertreibungen nicht abgestritten werden, daß das Grundgefühl der Gebundenheit des Menschen in beiden Hauptpersonen von Anfang an niederdrückend wirksam ist. Die Analysis der Form entspricht dem in der Dimension der Technik. Die kommende Katastrophe ist in sämtlichen Bedingungen des Geschehens im voraus unausweichlich angelegt. In dieser Welt gibt es keine Hoffnung für das tragische Schicksal des Mädchens, auch nicht des Alten. Denn das Weiterlebenmüssen ist ja auch Katastrophe, in einer Welt, die man nicht mehr versteht, für jemand, der nur leben kann und mag, wenn es als Ehrenmann in ihr gilt; diesem starken Baum sind am Ende die Wurzeln seines Lebens zerschnitten. Und alles ist bis zum bitteren Ende notwendig so gekommen.

Aber das ist zugleich richtig und — genügt nicht. Auch das Mädchen wird weggerafft, fortgerissen im reißenden Strom der Notwendigkeit, die sich in der lückenlosen Kette von Ursachen und Wirkungen verwirklicht. Auch das Mädchen ist eine vom Schicksal Geschlagene, ja, die zerstörende Notwendigkeit hat in ihr selber Macht gewonnen, seit sich sich gegen sich selbst einmal verfehlt hat. Von dem Augenblick jedoch, da das Leben des nächsten Menschen in Gefahr steht, wird es offenbar, daß die Getriebenheit des Mädchens kein Sich-treiben-lassen mehr ist. Es gehört zum Schicksal eines Menschen, ja, das macht erst sein Schicksal aus, wie er es trägt. Was einem zustößt, zugefügt wird (auch von ihm selbst), und wie er es aufnimmt, das ist die vollendete Einheit und Ganzheit im Schicksal einer Person. Was im Schicksal Klaras hinzukommt zu Gebundenheit und Getriebenheit, macht ihr Schicksal erst voll aus. Das „Hinzu" ist, versteht sich, kein Zweites zu einem Ersten, sondern ein ergreifendes und verwandelndes Durchdringen; daraus wird ein neues, mehrschichtiges Ganzes. Von jenem Augenblick ist in Klaras Wesen und Verhalten, in Worten und Taten, jene dumpfe Atmosphäre der Gebundenheit nicht mehr vollmächtig, und sie wird zunehmend neutralisiert von der wachsenden Kraft zur Entschließung. Im ersten Entsetzen über die Eröffnung des Vaters, daß er . . ., wenn sie . . ., bricht es aus ihr hervor: Zum erstenmal ruft sie den Tod. „Ich will nicht schaudern, wenn du mir deine kalte Hand reichst. Ich will sie mutig fassen und dir freudiger folgen, als dir noch je ein Menschenkind gefolgt ist." In diesem Wissen und Wollen, im Begreifen und Jasagen zum Begriffenen, in der sogleich eingenommenen Bereitschaft zum Tun durch Leiden ist jenes hinzukommende Mehr, das jenes Getriebensein verwandelt und das Gegenteil des Sich-treiben-lassens bezeugt. Denn schon hier wird das (treibende) Unabwendbare auch zu ihrer (künftigen) Tat gemacht, von hier an beginnt sie sich als teilhabendes Mitsubjekt des Verhängnisses zu entwickeln. Aber damit ist der volle Wert dessen, was zum Schicksal des Getriebenseins „hinzukommt", vom Menschen her, den es ergreift, noch nicht erschöpft. In dem Augenblick, da das Leben des Vaters bedroht ist und die Schuld daran ihr angedroht wird von diesem selbst, gilt nur noch eins: nicht zu zittern in der

Schande vor der Welt, sondern helfen, mit dem eigenen Leben als Opfer. Was sich von hier an begibt und in reißendem Tempo bis zur doppelten Katastrophe entwickelt, ist dies: mit dem wachsenden, reifenden Entschluß des Mädchens zunehmend und mit der vollbrachten Tat am Ende wird das unausweichliche Verhängnis in einem tieferen Sinne, das gesamte notwendige Geschehen also von dem leidend-handelnden Mädchen her durchleuchtet. Was im äußeren Zusammenhang Gebundenheit und Getriebensein bleibt, das wird von innen her in Freiheit ergriffen. Sie willigt ein in das Notwendige, um des nächsten Menschen willen, verleiht damit dem Geschehen aus der Opferkraft ihres liebenden Herzens den entscheidenden Sinn und Wert, der nicht ausgetilgt werden kann von der Woge der Vernichtung, sondern die Katastrophe durchdauert. D. h. im letzten und am Ende ist der getriebene Mensch stärker geworden als die treibende Notwendigkeit, die ihn mit dem Tode ereilt. Als gebundenes, getriebenes Wesen in die Notwendigkeit verstrickt, hat er es vermocht, sie zu ergreifen und nicht ihren, sondern seinen eigenen Tod zu sterben, um eines andern willen.

Der Mensch vermag der vernichtenden Notwendigkeit im Zusammenhang der Wirklichkeit nicht zu entfliehen, der hier als höchst gebundener Bestand der Gesellschaft erscheint. Aber er kann ihr durch Einwilligen und eingreifendes Handeln einen Sinn verleihen, aus dem wie von einem archimedischen Punkt diese gebundene Welt aus den Angeln gehoben werden kann.

2. Verständnis.

Das Verstehen des bürgerlichen Trauerspiels, das uns zum persönlichen Leben des Dichters zurückführt, auch dieses Werkes, dessen „Objektivität" sein Schöpfer gerühmt hat, geht aus von der für Hebbel zeitlebens bindend gewesenen Grundauffassung: daß seine Kunst wesentlich „Symbolisierung seines Inneren" sei, „soweit es sich in bedeutenderen Momenten fixiert." (B. I, S. 208.) „Mir ist überhaupt nur das Poesie, was sich mir aus den widerstreitenden Elementen meines inneren und äußeren Lebens als mein Letztes, Unbezwingliches und Unergründliches herausstellt." (B. II, S. 218.) Hierin haftet er also in der Tradition von echter deutscher Dichtung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Es berührt uns wie ein Goethischer Klang (B. I, S. 148.): „. . . so dürft ich hoffen, ein Werk zustandezubringen, das mich äußerlich fördern und innerlich von manchem Dämon, mit dem der Mensch so lange ringen muß, bis er ihn bei Namen (gesperrt) nennt, erlösen würde."

Der Erlebnis-Ausdruckscharakter des Werks widerspricht nicht der Forderung, die der Dichter des bürgerlichen Trauerspiels an sich gestellt hat und die erfüllt zu haben, ihn stolz gemacht hat: der Dichter hat sich derart in seine Gestalten aufgelöst, daß man seine eigenen individuellen Schmerzen in ihnen nicht wiedererkennen wird (d. h. im Verlauf der Vergegenwärtigung). „Man soll finden, daß ich die tragische Sentenz nicht mehr mit meinem am eigenen Krampf zittern-

den Arm vollziehe" (B. III, 106). Nicht mehr so, wie es in „Judith" und „Genoveva" war. Die dramatischen Personen ruhen in sich, in ihrer Rede und Gebärde fließt das Persönliche des Dichters nicht mehr über. Aber dennoch ist die Notwendigkeit und Gesetzlichkeit ihres Daseins mit der des Dichters innerlich verbunden und gestaltet sie — in mittelbarer Weise — mit.

Meister Anton und Klara sind Fleisch vom Fleisch und Blut vom Blut ihres Schöpfers; sie verkörpern widerstreitende Elemente seines Wesens und eine langdauernde Krise seines Werdens mit einer Möglichkeit der Heilung.

Die Welt des Meisters Anton ist die des jungen Hebbel gewesen, nicht nur nach den Personen, der häuslichen Szenerie, in Situationen und Begebenheiten, die dort wiederkehren, vor allem in der bindenden Atmosphäre. Im Tagebuch (I, S. 336) steht aus der Münchener Zeit, ganz für sich, ohne Bezug zu einem Werk, ein Satz, der viel vom bürgerlichen Trauerspiel aufschließt: „Wie andere ihn betrachten und wofür sie ihn halten: das ist die Atmosphäre, worin der Mensch lebt, und der Beste kann in der schlechtesten ersticken." Schopenhauer (Sämtliche Werke, Piper, IV, S. 390) hat gemeint, daß wir „unser Dasein in der Meinung anderer" als an sich selbst, für unser Glück unwesentlich durchgängig viel zu hoch anschlagen. Der junge Hebbel hat das Gegenteil erlebt in Leiden und Kämpfen. Er ist nacheinander, wie jeder Mensch, in verschiedene, immer sich erweiternde Lebenskreise eingetreten, die sich teilweise durchdringen und überschneiden: das Wesselburener Elternhaus, die Menschen der Dorfheimat, unter denen er sich sehr früh als Gerichtsschreiber sein kärgliches Brot verdienen mußte, die Lebenskreise der bürgerlichen Gesellschaft in Hamburg, München, Kopenhagen mit ihren verschiedenen kleineren literarischen Gruppen, Zirkeln und Cliquen; auch wenn Hebbel in Heidelberg nur am Rande der Hochschule gelebt hat, so hat er scharf beobachtet und das Völkchen der Studenten in seinen äußeren und inneren Eigentümlichkeiten aufgefaßt. In jedem dieser Kreise ist er jedesmal sofort auf die Wirklichkeit und Wirksamkeit konventionell erstarrter Haltungen, Wertungen, Handlungen wie auf eine Mauer des Widerstandes gestoßen, er, der einzelne, der leidenschaftliche Anfänger im Leben und in der Kunst, der mit einem Minimum an Bildungswissen den Dingen des menschlichen Lebens auf den Grund fragen mußte, in jeder Hinsicht von vorn beginnend in seinem eigenen Leben und darum verlangend nach lebendiger Tradition. In jedem dieser Kreise war aber für seine Glieder im voraus entschieden, wie „man" hier zu denken, zu empfinden, wie sich tätig zu verhalten hatte, wenn man dazu gehören wollte, mußte man für seine Aufnahme durch sein sich Einfügen zahlen. Hebbel hat die hemmende, niederdrückende, niederziehende Macht der Man-Herrschaft in immer neuen Kreisen mit Erbitterung und Erstaunen erfahren und erlitten, unwillig ertragen. Das „Gerede" ist ihre harmlos-furchtbare Waffe. In ihm ist das Man nicht zu fassen. Es weicht vorn aus und kommt dann von hinten.

Hebbel in einem Brief an Elise Lensing (Br. I, S. 378, 1839): „Ich fürchte nichts als das schlangenhaft Schleichende, was sich, mich mehr und mehr umstrickend, aber mir nirgends herausfordernd entgegentretend, bisher durch mein ganzes Leben wand; was mich äußerlich bedrohen möchte, ist mir gleichgültig, ja verächtlich." Die Dokumente der Jugendepoche, Tagebücher, Briefe und selbstbiographische Skizzen sind überreich an Material der Anschauung zu den Leiden des jungen, werdenden Dichters an den andern, an der durchschnittlichen Alltäglichkeit. Klagen und Anklagen wollen sich gar nicht erschöpfen.

Hebbel hat in der drückenden Enge und beklemmenden Freudlosigkeit seines Elternhauses mit einem Vater gelebt, der, wie bekannt, für den Meister Anton Vorbild war. Von beiden kann die Tagebuchnotiz (I, S. 150) gelten: „Es gibt keinen ärgeren Tyrannen, als den gemeinen Mann im häuslichen Kreise." Der Vater auch war ein wohlmeinender, braver Mann, aber die Kinder hatten Angst vor ihm. Er haßte es, wenn sie lachten. Die Armut hatte die Stelle seiner Seele eingenommen. Armut aber, die nach einem Bankerott der Familie erst drückende Form annahm, war eins mit Geringschätzung bei den Leuten. Armut war Schande. Das hatte der junge Hebbel in der Schule zu verspüren, nicht nur, wenn die Lehrerin ihre Weihnachtsgeschenke verteilte. Hebbel hat diese frühen Jugendnöte und die Tatsache seiner „niedrigen Geburt" niemals völlig überwunden, die niedrige Geburt, die ihn zwang, „jeden Wurstkrämer, von dem (sein) Vater im Tagelohn verdiente, als ein höheres Wesen zu respektieren." (Br. I, S. 224.) — Im Dorf, unter den Leuten das Gerede, die bösen Zungen, die bald diesem, bald jenem etwas am Zeuge flicken. „In Wesselburen gibt es keine Geheimnisse" (B. I, S. 46), „außer zwischen Mann und Frau." Hebbel selbst in einem Brief gibt eine kleine Probe davon. „Ich weiß dir nichts andres zu sagen, als daß Wesselburen noch immer Wesselburen ist . . . Der Schlachter Franz Peters ist gestorben, aber der Kerl war so schlecht, daß auch der Tod ihn nicht kanonisieren kann . . . Ich muß Dir doch eine lächerliche Geschichte erzählen, die sich bei Auwes Verlobung zutrug" . . . usf. Als Hilfsgerichtsschreiber hat Hebbel Einblicke in die Natur des Menschen als geselligen Wesens getan, die ihm den Glauben, daß der Mensch edel, hilfreich und gut sei, gründlich verdarben. Im Gegenteil, „das Volk wird nicht nur geschunden, es schindet sich auch noch selbst". In Hamburg: Amalie Schoppe und die bösen Zungen am Stadtdeich, die Macht des Geredes über das Verhältnis zu dem lieben, ungeliebten Mädchen Elise. In der Kritik wie im Publikum und auf der Bühne die Herrschaft der Minderwertigen. „Man" schreibt ja immer, was „man" haben möchte. In der Literatur hat Herwegh vor kurzem die Literatur des Tages und der Masse proklamiert.

Hebbel hat von früh auf erkannt, daß das Zeitalter der Masse im Anbruch sei. „Das ist das Unterscheidendste der jetzigen Zeit gegen die frühere (1835 geschrieben), daß jetzt nur die Masse und ehemals nur der bedeutende Einzelne lebte" (T. I, S. 12). Und Hebbel, der Mann, der durch „niedere Geburt" sich erniedrigt

gefühlt hat, der die Frage des Pauperismus am eigenen Leibe leidend verspü
hat, von ganz unten in der Rangordnung der bürgerlichen Gesellschaft au
gestiegen ist, hat die Verachtung der Masse von ganz früh an empfunden. Nur e
Mann von aristokratischem Persönlichkeitsbewußtsein hat in schneidendem Hoh
schreiben können (B. I, S. 128, 1836!): „So hat's . . . der elendeste Wurm imm
in seiner Macht, den edelsten Wein zu verderben, bloß dadurch, daß er — hineinfäll
Unbeschreiblich ist meine Verachtung der Masse." Seine Stellung zum frühe
demokratischen Sozialismus, Kommunismus und Anarchismus ist in unser
Forschung gründlich aufgehellt.[12] Sie entfaltet sich voll nach 1848, aber auch a
der Kopenhagener und Pariser Zeit haben wir schroffe Äußerungen. 183
„Emanzipation des Gassenkots muß man nicht verlangen" (T. I, S. 246). Sch
darum ist die Masse verächtlich, weil sie „sich nicht enthusiasmieren kann".[13]

All diese Mächte haben für den werdenden Dichter auf der Feindseite gestande
in der Gegnerschaft zum Wachstum seiner mächtigen menschlich-künstlerischen Ind
vidualität, die unter dem Grundgesetz der Treue zu sich selbst gestanden, der star
Mann gegen das „Man". „Das Leben ist dem Widerstreben geweiht. Wir solle
uns aufrichten, so hoch wir können, und so lange, bis wir anstoßen." (T. I, S. 410

Hebbel hat gewiß in seiner ersten Epoche ein Dasein im Widerspruch gelebt
Aber wie er als geistige Persönlichkeit und Künstler zu neuer Weltsicht und neue
Kunstgestalt vordrang, nicht ohne an die Tradition der klassisch-romantische
Phase gebunden zu sein, so hat er auch um des Besten willen, das ihm erreichbo
war, die Herrschaft von Man und Masse nicht nur bekämpft. Er hat diese viel
mehr so leidenschaftlich bekämpft, auch weil er sich selbst von dieser Macht gefährde
wußte. Wenn das Man und die Masse der Feind war, so hatte dieser Feind auc
seine Macht in der Brust des Dichters. Das hat er ja gerade als unglückliche Mi
gift seiner Jugendjahre betrachtet und beklagt, daß e r im Zusammenleben m
Menschen sich so abhängig fühle von all denen, die er zugleich geringschätzen müsse
Seltsames Geständnis, daß seine qualvolle Verlegenheit in Gesellschaft imme
geringer werde, je bedeutender der Partner und umgekehrt. Gegenüber einer
wirklich Großen, „da bin ich Mann". Die Jugendbriefe sind erfüllt von Seufzer
und Selbstvorwürfen wegen seiner Unsicherheit unter den Leuten, äußere un
innere Haltung betreffend. Wie hat er sich gesehnt, unter den wohlsituierten un
wohlgezogenen Menschen als ihresgleichen zu gelten, von der Garderobe und de
Frisur bis zum Doktortitel. Wie gut ist es, wenn man „jeden Narren, der sic
mehr als ihm zukommt, herausnehmen will, auf ein Doktordiplom verweise
kann" (B. I, S. 81. Vergleiche in späteren Jahren Hebbel als Ordensempfänger!
Wie unermüdlich hat sich der junge Hebbel an den andern abgemessen. Hat e
nicht aus München, in der Zeit der stärksten Entfesselung, der unbegrenzten Aus

[12] Siehe Elise Dosenheimer, „Friedrich Hebbels Auffassung vom Staat", 1912, S. 109 ff.
[13] T. I, S. 156, vergleiche zum Thema die Darstellung des „Volkes" in der „Judith".

schweifungen seiner Individualität in Kampf, Leiden und Genuß im vollen Aufrechen seiner Schöpferkräfte an Elise geschrieben, daß sie ihm eine Wohnung besorgen solle (B. I, S. 362). „Prompte und genaue Aufwartung müßtest Du bedingen und Dich um's Himmels willen gegen Niemanden merken lassen, daß es mir an etwas fehle, ich bin in Manieren und im Auftreten jetzt vornehm, wie Einer." (Ironisch und ernsthaft zugleich gemeint.) Ähnliches gilt für sein Verhältnis zu Kritik und Publikum. Denn der Ehrgeiz war immer groß, vom Hunger abgesehen. Im Verhältnis zu Elisen entwickelt sich die innere Abhängigkeit von den verachteten „Leuten" zeitweise zu peinlicher, mit Heftigkeit verbundener Ängstlichkeit, die er dann wieder als Schuld gegen das Mädchen empfinden konnte. Daß man den Leuten ja nicht zu übler Nachrede Gelegenheit schaffe!

So war der junge Hebbel von Anfang an und unter Schmerzen in eine Welt verstrickt, die er bekämpfend von sich abtun wollte.

Die Tagebücher und Briefe wären einmal genauer daraufhin zu analysieren, wie sich der junge Hebbel immer zugleich von innen und von außen her betrachtet und gemessen hat: wie er war oder doch zu sein glaubte und wie er wirkte und wirken wollte, er als das Genie in seiner Einsamkeit, den letzten Dingen zugewandt, und als der junge Mann, der „etwas werden" will vor den Leuten und immer auf sie hinsieht, ob sie ihn wohl für voll nehmen. Den Zeugen seiner notvollen Jugendjahre später in der Heimat als berühmter Mann begegnen zu dürfen, war sicher für Hebbel eine der allertiefsten und reinsten Freuden seines Lebens. Für seine Pariser Reise hat er sich auf die Visitenkarte drucken lassen: „chevalier de plusieurs ordres".

So ist „Maria Magdalene" ein Werk der späten Jugendzeit geworden, das einen „Dämon" seiner Jugend durch Name (Gestaltung) von ihm fortgebannt hat. Es ist poetischer Ausdruck eines eigenen Lebens und Leidens an der „Gebundenheit", der Abhängigkeit des bürgerlichen Menschen der Zeit. Hebbel selbst war einmal dazu verdammt, wie die Gestalten seiner Dichtung (B. I, S. 203) „mit gesperrten Füßen zu marschieren", auch über ihn war einmal verhängt, zwischen Sperrangeln und Selbstschüssen zu wandeln. Das Werk ist also Klage und Anklage gegen die Welt und gegen sich selbst, damit eine Aktion der Selbstbemeisterung und Reinigung am Abschluß einer Epoche, den er nahe fühlte, zugleich bewußt, daß sein persönliches Anliegen, das ihn zu einer Tragödie des in eine tödliche Krise geratenen Bürgertums geführt hat, auch ein allgemeines Anliegen der Zeit sei. Denn in seinen Tagen (hat er 1844 geschrieben) geht der welthistorische Prozeß vor sich, der die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen und sittlichen nicht umstürzen, sondern tiefer begründen will.

Die Bedeutung der weiblichen Hauptfigur, die nicht umsonst im vollklingenden Titel erscheint, ihr Verhältnis zu dem, was Hebbel war, ist schwerer zu fassen.

Ein Interpret hat sie gar als „unhebbelisch" verwerfen wollen. Leichter aber z
fassen im Verhältnis zu dem, was Hebbel wollte, was und wie er mehr sei
wollte als er war.

Klara überwindet von innen her und durch die Tat des Opfers ein Dasein, da
in seiner Verfallenheit an das Man scheitern mußte in seinem Verhältnis zu
Welt. Klara zerreißt die schuldhafte, leidvolle und leidenschaffende Gebundenhe
deutsch-bürgerlichen Lebens in einer Epoche der Lähmung der Glieder, der Stob
kung der Säfte, der Beschwerde des Atmens für den deutschen Menschen. Klar
geht wie aus einem Kerker ins Freie und dann in den Tod. Zwar nimmt sie e
mit der Welt nicht auf, aber sie läßt der Welt, aus der sie herausgeht, ihr Bil
als ein Vorbild zu einer Haltung zurück, in der jene Welt erneuert werden so
und kann.

In Klaras Opfer hat Hebbel die Lösung, die Erlösung für die Welt Meiste
Antons gedichtet; die Befreiung von den Haltungen der im tiefsten selbstsüchtige
Abhängigkeit, die er an andern, unter denen er litt, so bekämpfte wie in sich selbst
sie hat ein erlösendes Wort auch für ihn selbst gesprochen.

Auch der Liebesopfergeist des Mädchens als Erlösung aus der Welt der Abh
hängigkeit muß als der Innerlichkeit des Dichters geheim verbunden, aus ih
strömend neu gefühlt werden.

Dabei geht es zunächst um eine begrenzte einmalige Situation seines Lebens
aber seines innersten, und die von Hebbels Wesen und Werden überhaupt vie
aussagt.

Hebbel ist in Paris. Das bürgerliche Trauerspiel nähert sich seinem Abschluß
Da kommt plötzlich ein Brief von Elise und meldet dem Vater den Tod seines
Sohnes Max. Man muß die folgenden Briefe Hebbels (23. 10. 1843) lesen: Ver
zweiflung, Angst um Elise und vor neuen Entscheidungen und vor allem das Ge
fühl der Schuld gegen Mutter und Kind. Nach der ersten Beruhigung wird da
Trauerspiel doch vollendet. „Ich habe den Blick wieder auf's Leben gerichtet
Die Tragödie ist mir gewiß, es fehlen nur noch zwei Szenen. Dürfte ich, wie ich
möchte, ich ließe sie als Totenopfer für mein Kind unvollendet" (B. II, S. 314).
Von noch größerer Bedeutung für das Verständnis der Klaratragödie, wie wi
sie auslegen mußten, sind andere Tagebuchstellen von letzter Aufgewühltheit
(T. II, S. 278/80.) Nach Empfang der Todesnachricht: „Und nun, in meinem
tiefen Weh, in meiner durch kein Bewußtsein erfüllter Pflicht und bewiesene
reiner Menschlichkeit gelinderten Verzweiflung muß ich einen noch härtere
Schlag fürchten . . . Ginge sie auch dahin und ich könnte nicht wieder gut machen
was ich an ihr verbrochen habe. . . Die Donner rollen über mir — mir ist, als ob
ich schon getroffen bin, indem ich erst getroffen zu werden zittere. Und da geht der
Bamberg an mir hin und her und spricht: fassen Sie sich, bedenken Sie, wa
Sie sich und der Welt schuldig sind! Mir! Mich in allen Tiefen aufzuwühlen . .
Ein Mensch zu sein, nicht ein solcher, der sich durch das, was man Kraft und

ent nennt, über die einfach-ewigen sittlichen Gesetze hinaus zu schrauben sucht, dern ein solcher, der sich dahin stellt, wo ihm alle Messer mitten durch die ust schneiden."

Dazu nehme man aus dem Briefwechsel dieser Jahre vorher und nachher die lreichen Zeugnisse, in denen Hebbel sich selbst zerknirscht anklagt wegen zu inger Liebe, vor allem zu den Nächsten im Blut, zur Mutter ganz besonders, o zu Freunden wie Emil Rousseau. Da ist dann die Rede von seiner jähzornig brausenden, eigensüchtig gewalttätigen Natur („anzufassen wie Stacheldraht" — bel und Meister Anton!), die freilich als schuldlose Schuld genommen wird; e Auffassung von menschlicher Natur steht dahinter. Der so viel Liebe begehrt d empfangen hat, nimmt da immer wieder mit Erschrecken wahr, daß er selbst l zu wenig Liebe gegeben. (Das bestimmt auch Hebbels Verhältnis zu Jean ul, dem „besten Menschen der Welt", der doch im Gegenpol der Menschlichkeit Hebbel gestanden hat. Von diesem heißt es B. I, S. 144: „So ins Unendliche ein geläutert . . . ist mir die Menschheit noch nie entgegengetreten. Ich möchte einen Heiligen nennen . . .") Immer wieder erweitert sich solches Schuld- ußtsein, solches Gefühl des Mangels und solche Forderung zur Umkehr und andlung auf das ganze männliche Geschlecht, das als solches durch grenzenlosen oismus bezeichnet sei (T. II, S. 62). — „Ach, das ist's überhaupt, der ungerechte, nigstens voreilige oder zu scharfe Schlag, den ich mit jähzorniger Hand erteile, merzt andere einmal und mich ewig." (B. I, S. 105 an Elise.) Über die Mutter . I, S. 154): „. . . da ich die meinige, so lange ich bei ihr war, so oft durch Härte letzte, und da selbst meine Liebe eine ungestüme Flamme ist, die, wenn sie ht sogleich verstanden wird, versehrt, statt zu erwärmen." Über Rousseau (B. I, 326 f.): „Mein liebster . . . Rousseau, schlummre sanft, vergib mir, oder, wenns n muß, vergiß mich und bitte Gott, daß er dies verfluchte, harte, starre Herz zerquetsche, zerdrücke, martre, bis es wieder zu fühlen anfängt oder zu schlagen fhört." Der gleiche Grundton, der sich durch diese Briefe hinzieht, ist wohl rbar.

Dem Selbstbildnis und Urbild des Mannes überhaupt, das solche Züge trägt, t Hebbel ein Frauenbild und das Bild d e r Frau gegenübergestellt, zu dem m Elise Lensing den Hauptzug geliefert hat: die edle Menschlichkeit so rein als ie Asbest, ganz Hingabe. Es ist auch das Bild Genovevas vor Golos Augen. enno von Wiese (S. 35) hat sehr schön gesagt, in ihr idealisiere er Elise als das egenbild der eigenen Dämonie zu einer Gestalt, die ganz hingebende Liebe und ltruismus ist. So ist auch Klara zu sehen.

Die folgende, ganz persönlich intime Ansprache Hebbels an Elise kann man s Vordeutung auf das Bild Klaras vor dem Tode nehmen; (T. II, S. 62): Ach, es ist schändlich genug, daß wir uns, um uns nur zu behaupten, selbst lieben üssen. Aber wohl dem, der wie Du auf Kosten seines äußeren Friedens dies lechte Grundgesetz der Existenz bricht, um so recht den inneren zu gewinnen."

So ist auch die Gestaltung des bürgerlichen Mädchens eine Dämonenbeschwörun des Dichters, des Menschen zwischen Selbstsucht und Hingabeverlangen, i mächtigen Individualität, die sich ausdehnen muß in der Welt auf Kosten i anderen und erlösen möchte von diesem Fluch, zerstörend in fremdes Leben e zugreifen, des Ich, das in seine Ichheit verkrampft ist und sich leidenschaftl gern in echte Gemeinschaft hinein von sich erlösen möchte.

Der Gestalter des Meister Anton und seines Mädchens hat geleistet, was s späterer, nicht unverwandter Poet vom Poeten gefordert hat, Henrik Ibse Gerichtstag abgehalten über sich selbst.

Auf den Sinn dieses Dramas, wie er sich erschlossen, werfen vorbereitend, v deutend Licht und schenken uns verdichtende, abschließende Formeln von schön Schlichtheit für das gewonnene Verständnis diese folgenden, vereinzelt und ga ohne Bezug zu seinem Werk hingeschriebenen Tagebuchstellen: „Obgleich al das Individuum nur als solches existiert, hat es dennoch keine heiligere Pflic als zu versuchen, sich von sich selbst loszureißen, denn nur dadurch gelangt es zu Selbstbewußtsein, ja, zum Selbstgefühl" (T. I, S. 338, 1839). „Sittlich ist je Tat, die den Menschen über sich selbst erhebt" (T. II, S. 384, 1844).

3. Eingliederung.

„Maria Magdalene" im Zusammenhang der Entwicklung des Hebbelsch Dramas verstehen, heißt, das bürgerliche Drama mit den ersten beiden, „Judit und „Genoveva" zusammensehen, so daß sich das Neue, Eigentümliche des dritt von jenen abzeichnet.

Wenn man herkommt aus der poetischen Welt der tragischen Dramen „Judit und „Genoveva", wird man im dritten von einer sehr andersartigen seelis geistigen Atmosphäre empfangen. Die Interpreten haben das zu wenig bish gespürt und noch weniger davon ausgesprochen.

In jenen beiden, in den Dichtungen von Judith und Holofernes und v Golo (als der Hauptperson des zweiten Dramas) ist die ganze schwere Problema des Hebbelschen Erlebens seines Selbst in seiner gewaltigen Unbedingtheit u seiner abgründigen Bedrohtheit zur poetischen Bildwelt verdichtet aus eine Grundgefühl der metaphysischen Verzweiflung. Die mächtigen Dämonen d Selbstheit bleiben sich getreu bis ans Ende, bis in ihren Untergang. Eine Ve söhnung mit dem Weltgeist ist bestenfalls hier etwa mitgemeint, so daß sie z Not nebenher mitgedacht (nur gedacht) werden könnte, eine metaphysische „Ve söhnung" sub specie aeternitatis in dem Sinn, daß sich die Gottheit dies Menschen im Untergang als Opfer bemächtigt, um ihre Macht in ihnen zu b zeugen oder gar den Gang der Weltgeschichte durch ihr Opfer, gegen ihr Woll und Wissen, zu einer höheren Stufe zu befördern. Was aber doch nur höchste gemeint ist und nicht, worauf alles ankäme, zwingend gestaltet im Werk, das

gut wie nichts und darf von den Hebbelschen Spekulationen und Reflexionen Theorie und Selbstbekenntnis aus nicht ins Werk hineininterpretiert werden. Die Entfaltung der Dämonen der Selbstheit dominiert in den beiden ersten rken. In keiner Weise kommt Genoveva nach Gewicht und Leben und Bedeutung in Darstellung und Wirkung gegen Golo auf, auch wenn sie im Gegenpol ihm steht und als Vorstufe zum Bild der Heldin des dritten tragischen Dramas gefaßt werden kann. Für die Interpretation eines Werks ist die in der Gestaltung vollzogene Gewichtsverteilung immer entscheidend.

In „Maria Magdalene" ist uns zur Bestätigung geworden, daß die genialische, verzweifelte Jugendzeit zu Ende geht, hier ist die abgründige Paradoxie der nschlichen Existenz zum erstenmal aufgehoben, die heillose Problematik, die von Genovevafigur noch nicht durchgreifend in Frage gestellt erschien, nicht in den rzeln widerlegt. (Hebbel hat mit vollem Recht den inneren Bruch zwischen Gesamtkonzeption des Golodramas und der Legendenfigur empfunden.) noveva, die Heilige, bezeugt uns bereits ein Erlösungsbedürfen des Dichters, r von dem Liebesopfergeist Elsens zwar ergriffen, aber nicht so stark ergriffen rden ist, daß diese Macht sein dramatisches Weltbild von Grund aus umgestaltet, seiner Konzeption es sozusagen umgeworfen hätte.

Eben dies aber ist im dritten tragischen Drama vom Bürgermädchen Klara getreten. Die Dichtung „Julia", die sich anschließt, bestärkt uns die Gewißheit. s wird dadurch nicht aufgehoben, daß in „Maria Magdalene" das neue Ethos n Hebbel für ihn selbst doch nur als absolute Verpflichtung ausgegeben wird, Verpflichtung auf ein neues Leben im Füreinander. Sich selbst in ihrem nne zu wandeln, bleibt als Aufgabe in die folgende Periode hinein wirksam. Weil hier in der Tat eine positive Moral Gestalt wird, hat das Werk gar nicht s hoffnungslos verzweifelte Gesicht, von dem so viele Interpreten gesprochen ben.

Was dort im engen Kreis der Familie als Opfer des Ich für das Du dargestellt , dies Opfer wird in nicht allzuferner Zeit ausgedehnt erscheinen auf das Verltnis des einzelnen im weiteren Kreis zum Staat und zum Reich: „Agnes ernauer".

In diesem Sinne spricht uns „Maria Magdalene" vom Wachstum der Persönhkeit Hebbels.

„Es wäre doch sonmöglich nicht, daß von der Läuterung es einzelnen auch für das Ganze etwas abhinge"[14].

Als anschaulicher Beitrag für die Erkenntnis der allgemeinen geistes- und lturgeschichtlichen Bedingungen, unter denen das bürgerliche Trauerspiel entnd — die literargeschichtlichen sind ja gut bekannt[15] — folgt ein Auszug aus

[14] T. II, S. 380, 1844, nach Vollendung des bürgerlichen Trauerspiels.
[15] Vgl. A. Eloesser, Das bürgerliche Drama, Berlin 1898.

Immermanns „Memorabilien", aus dem Kapitel „Die Jugend vor 25 Jahr
(1840 erschienen). Immermann spricht von dem reinen Wesen der deutsch
Familie, wie sie vom Germanischen her sich in neuerer Zeit erhalten und do
in neuester Zeit, in den Jahren nach 1815, in der Zeit des Erlahmens nach d
stärksten Aufschwung, dem wir allein danken, daß wir noch Deutsche sind, in i
Jahrzehnten des Vormärz, der Reaktion und Restauration entartet ist. Dabei
schränkt er sich, eigener Erfahrung gemäß, auf die innere Verfassung des Famili
lebens im protestantischen Norddeutschland und spricht mit Vorzug von der
dungsmäßig und wirtschaftlich gehobenen deutschen Familie; im letzteren F
also läßt sich, was er vorbringt, als zu speziell, auf unser Thema nicht übertrag
Aber sonst wird uns der Sinn des Hebbelschen Dramas noch einmal wunder
klar und wird tief durchleuchtet, wenn wir folgendes vernehmen, das mit geschi
licher Treue gefaßte Wirklichkeit poetisch belebt und gehoben vor uns hinste
echtes deutsches Leben, von dem sich das unecht Gewordene, Verzerrte und W
bogene des Hebbelschen Familienbildes um den Meister Anton herum höchst e
dringlich abzeichnen kann. Die nötigen Vergleiche mache jeder für sich.

Nach der Ausgabe von F. Muncker, Cotta, BdWL., Bd. VI, S. 51 ff. „Ich glaube, daß
Familie nur in Deutschland zur höchsten Gestalt sich durchbildete. Die Basis nun, über wel
sich das eigentümliche deutsche Familiengefühl erhob, ist das Urgefühl der Germanen, daß
dem Weibe etwas Heiliges sei. Aus diesem Urgefühle entsprang in späteren Zeiten eine du
Reflexion vermittelte Ahnung, daß auf das, was von dem Weibe in seiner innersten und
eigensten Tätigkeit ausgeht, nämlich auf das Kind, auch etwas von dem Heiligen der Herr
bringenden übergehe.

Das erste . . . Kennzeichen (der deutschen Familie) ist, daß, wie ich glaube, nur bei uns die
als Sakrament geknüpft wird, nicht im Sinne der katholischen Kirche, sondern im menschlich
aber eben deshalb göttlicheren Sinne. Das Weib weiß, wenn das Gefühl nach ihm verlan
daß in dem Manne, wenn auch in einem noch so späten und abgeblaßten Reflex, die germani
Urempfindung rege sei, daß er in ihr, wo nicht mehr ein Heiliges, weil dies zu hoch für unh
Zeiten klingen möchte, doch ein Unbeschreibliches und Unaussprechliches suche und sehe. In die
neuen Lage nun schlägt ihre Seele das Auge auf.

Beide vereinigen daher in der Liebe nicht abgesonderte Geschmacksrichtungen, Neigung
geistige oder gemütliche Sympathien, sondern die Personen, d. h. das ganze, ew
unberechenbare Wesen des Menschen . . .

Das zweite unterscheidende Kennzeichen unserer Familie ist, daß die Eltern in dem Ki
gleichfalls die Person erkennen und es danach behandeln . . . Es geschieht das, da sie ja wiss
daß neben den sinnlichen Kräften die Personen ihm das Dasein gaben . . . Sie betrachten es dah
sobald sich nur der leiseste Anknüpfungspunkt für diese Überzeugung darbietet, als ein in
Fortsetzung der ideellen Menschheit eingeordnetes Wesen, als zur Zukunft des Menschengeschlec
gehörig und sich verpflichtet, es für diese Zukunft zu erziehen. Zwischen beiden göttlichen M
menten, nämlich zwischen dem Sakramente der Treue und dem Sakramente der Hoffnu
wächst und quillt unsere Familie . . . Es folgt daraus, daß während sie bei anderen Völkern m
Mittel zum Zweck oder äußere Veranstaltung ist, sie bei uns selbst den Zweck bildet und al
Äußerliche in ihr dem Innerlichsten eingeschrieben und aufgetragen erscheint. Zu allen Zei
kam es dem Volke in seinen besten Repräsentanten nur darauf an, daß diese sich als Per
hatten und besaßen und folglich auch andere als Personen erkannten, in dieser Erkenntnis a
sie hatten und besaßen. Mithin wird die deutsche Familie die unselbstische, erweiterte Person .

Fassen wir zusammen, so ergibt sich folgendes: die deutsche Familie ruht auf dem Gefühle von
Person . . . Im allgemeinen ist das deutsche Haus ein beseeltes. Die Beseelung durchdringt
welche überall auflebt, wo nicht Egoismen, Absichten und Berechnungen miteinander in
echselbeziehung treten, sondern die Personen. Der Ausdruck jener beseelten Wechselbeziehungen
er ist die Liebe. Die Liebe soll sich im Hause verkörpern und Fleisch gewinnen oder mit
deren Worten dasjenige, was Christus meinte, wenn er vom Himmelreiche sprach."

Immermann hat bis hierher vom reinen Wesen der deutschen Familie gesprochen, das sich bis
die Zeit seiner eigenen Jugend in der Periode der Unterdrückung erhalten hat. Aber er wurzelt
rk genug in der erfahrbaren, selbsterfahrenen Wirklichkeit des späten 18. und 19. Jahrhunderts,
n auch von einer „Kehrseite" sprechen zu müssen. In das Bild der Idee, des vollkommenen
esens trägt er dann die Züge der einschränkenden Erfahrungswirklichkeit ein, die jedoch, nach
inem Glauben und Wissen, von der durchleuchtenden Idee durchdrungen werden. Er kennt
ch „den deutschen, geblümten Schlafrock, das Landesprodukt, die gelben Pantoffeln, die
eiße, baumwollene Nachtmütze; den Born vaterländischen Tiefsinns, den Bierkrug, und die
tütze des Charakters, die Tabakspfeife" . . . „. . . Ich weiß von vielen zärtlichen Ehepaaren, die
nander durch gegenseitiges Verhätscheln bis zur Nichtigkeit abschwächten . . . Ich hörte die
lbstgenügsamen langweiligen Ermahnungen der vortrefflichen Eltern an ihre guten Kinder . . .
en ganzen Zettel- und Bettelkram der deutschen Familie, ihren blühenden Jammer und die
npfindsame Hausheuchelei kenne ich also auch so ziemlich . . ." In allem wirkt noch immer die
wenngleich falsche Begeisterung für das süße Wohlsein in den engsten Banden, die feste Über-
eugung von der souveränen Würde dieser Bande und die Zuversicht, daß außer derselben nichts
esseres und Höheres zu erstreben sei."

Und die Entartung des echten reinen Wesens, die nach den Freiheitskriegen in der Zeit der
neren Unterdrückung aufgetreten ist, besteht darin, daß die norddeutsche Familie ihren absoluten
Wert eingebüßt hat; er hat die bürgerlichen Familien im Sinn, die um 1830 gegründet worden
nd, allerdings seiner eigensten Erfahrung gemäß, für das folgende die Familie des geistig gebildeten
nd wirtschaftlich gehobenen Bürgertums, die also unter Sonderbedingungen standen, wie sie
ür die Welt des Meister Anton abgezogen werden müssen: z. B. Einrichtungen und Nachwir-
ungen der Fremdherrschaft (mehr im westlichen Deutschland), die universelle Scheinbildung, die
em Unwesen der Journale verdankt wird, das ein Nachsprechen auf Treu und Glauben erzeugt
der Man-Zusammenhang wird berührt!), das abstumpfende Reisen, das nur immer neue Reize
ür eine wachsende Reizsamkeit vermittelt und Egoismus fördert, das Unwesen der Vereine
dito!), deren Tätigkeit „vielen Menschen ein Surrogat des eigentlichen Handelns darbietet",
s „tötet das Herz der Entschließungsfähigkeit ab". So hat man Grund über einen „allgemeinen
goismus" zu klagen, der sich in der Verhärtung und Ernüchterung im Zusammenleben bekundet.

„Die Familie der Gegenwart hat also von dem schönen Grundschema der Liebe, welches ich
rüher aufzeichnete, eine Ausbiegung nach der Rechts- und Verstandessphäre hin genommen.
Gewisse Normen treten in ihr markierter hervor und bringen sie einem kontraktlichen oder ver-
assungsartigen Verhältnisse näher. Alles ist einfacher im Hause geworden — wenn man will —
ernünftiger, aber auch nüchterner, kälter. Das eheliche Band (hat) selbst etwas Herbes und Phan-
asieloses bekommen." Kein Wunder, daß die Kinder früh „Gedanken der Emanzipation hegen."

„Im ganzen fehlt es der deutschen Familie an dem früheren durchgehenden Genügen in sich
elbst; sie wird eingeschränkter als sonst wie eine Freude empfunden und steht wenigstens
ahe daran, wie eine Notwendigkeit erkannt zu werden."[16]

[16] Vom Verf. gesperrt. Vergleiche zur sittengeschichtlichen Lage in Deutschland um 1840 auch
B. Bauer: „Deutsche Kultur von 1830–1870" im Handbuch der Kulturgeschichte und als Quelle:
Klaus Groth: „Wat een Holsteenschen Jungen drömt," Werke, Kiel 1909, III, S. 31–44.

Der reine, volle Zusammenklang von Immermann und Hebbel in unserem Thema hat nicht nur auf eine wesentliche, beiden gemeinsame kulturgeschichtliche Bedingtheit zurückgeführt, sondern für unser Werk zugleich seine literargeschichtliche Situation aufgehellt, seine Nähe zu den Anfängen der Bewegung, die wir bis auf weiteres den poetischen Realismus zu nennen pflegen, mittelbar aber noch deutlicher seine Opposition zur jungdeutschen Bewegung.

Nicht die ersten beiden, aber das dritte tragische Drama weist in die Richtung, lenkt von der Sonderart und den Sonderbedingungen Hebbels aus, die er nie verlieren wird, in eine relative Nähe zu Immermann, Gotthelf, der Droste. Was diese mit dem bürgerlichen Trauerspiel Hebbels zusammenbindet, läßt sich auf der Antithese: deutscher Volksgeist gegen volksfremden Zeitgeist entwickeln. Die Gegnerschaft zur jungdeutschen Literatur, wie sie den Dramatiker mit Immermann, Gotthelf, der Droste zusammen bezeichnet, tritt im flüchtigsten Vergleich des bürgerlichen Trauerspiels mit den Gesellschaftsdramen Gutzkows zutage. Man nehme „Richard Savage", „Werner oder Herz und Welt" und „Ella Rose", in denen die Thesen eines jungdeutschen ethisch-politisch-sozial-religiösen Liberalismus zeitgeistgemäß an den dramatischen Spielfiguren in mechanischen Scheinaktionen vordemonstriert werden. Man erinnere sich des Widerwillens, mit dem Hebbel der jungdeutschen „Emanzipation des Fleisches" und im besonderen der Emanzipation der Frau begegnet ist. Er hat sein Bürgermädchen in anderem Sinne emanzipiert durch Dulden Tun, Idee des Weibes. Dabei war er sich wohl bewußt, daß es ihm darum ging, deutsches Wesen in seiner Reinheit zurückzugewinnen. Dies war ihm eins mit der „neuen Form der Menschheit, in welcher alles wieder an seine Stelle treten, in welcher das Weib dem Manne wieder gegenüber stehen wird wie dieser der Gesellschaft und wie die Gesellschaft der Idee" (W. XI, S. 44, Vorwort zu „Maria Magdalene").

Was die „Maria Magdalene" vom poetischen Realismus im ganzen scheidet und den späteren Hebbel auf seinem eigenen Wege als einen, der auch mit keinem Gleichstrebenden verwechselt werden kann, weiterführt, ist an der radikalen dramatischen Dialektik und der tragischen Unerbittlichkeit seines gesellschaftskritischen Zeitstücks leicht erkennbar. Auch er dichtet ein Heldentum des stillen, opfermutigen Herzens, der deutschen Seele, im engsten geschlossenen Lebenskreis der kleinen Leute, feiert einen Sieg der Innerlichkeit des deutschen Menschen über erstarrte, fassadenhaft gewordene Konvention, aber er macht den guten, echten Geist nicht frei in naturhaftem Wachstum (Goethischer Art und Herkunft), sondern er führt den Menschen der Krise in die notwendige, unausweichliche tragische Katastrophe, um in der letzten Bewährung der letzten Stunde die Kraft zur Erneuerung frei werden zu lassen, dem späteren tragischen Raabe hierin am ehesten vergleichbar.

Vom Werkzusammenhang zur Persönlichkeit, von der Persönlichkeit zu den allgemeinen sitten- und seelengeschichtlichen Bedingungen des Zeitalters für den

nzelnen und zur literargeschichtlichen Situation sind wir in aufsteigender Linie n Ende in den umfassendsten Zusammenhang eingetreten, auf das Letzte ge- hrt worden, das anders gesehen als das Erste genommen werden kann: auf utsches Wesen, wie es sich vom germanischen Ursprung her in das christliche eltalter hinein entfaltet hat; im Nibelungendrama bricht dann der germanische rundbestand vollbewußt und mächtig vorherrschend auf.

Hebbel hat auch in diesem bürgerlichen Drama etwas von jenem deutschen esen ergriffen, es in einer schweren Krise in unseliger Zeit gestaltet und aus r Katastrophe mit seiner inneren Wahrheit und Schönheit hervorgehen lassen. Freilich ist es eine Botschaft von sehr deutscher Verhaltenheit und besonderer ord- und niederdeutscher Sprödigkeit und Herbheit.

Das Stück beginnt in der Furcht vor dem Tod, der Tod wird von dem leidenden ädchen gerufen und schließlich wird er von ihm ergriffen. Immer enger und nger haben sich die Kerkerwände um dies arme Leben zusammengeschoben, nmer mehr verdunkelt sich die Szene. Und dennoch leuchtet am Ende in der achtschwarzen Finsternis ein tröstlicher Stern der Liebe.

Der Mythos in Hebbels Drama erläutert an „Maria Magdalene"

Von Paul Husfeldt, Kiel

Der Begriff des Mythos ist wissenschaftlich schwer zu bestimmen. Vielleicht ist u viel „Mythisches" in ihm selbst. Unter allen Umständen aber greift man nicht ehl, von einer Personifikation von Lebensmächten zu reden. Und zwar dürfte es ie lebendige Erfahrung des Irrationalen, Numinosen, Dämonischen sein, die da- inter steckt, sei diese nun in ursprünglicher Naivität vertreten oder romantisch- nythisch reflektiert. Mitunter geht auch beides nebeneinander, der traumhafte Vor- ang einer mythengebärenden Konzeption und dessen reflektorisch-psychologische Erhellung.

Dieses letztere ist der Fall bei Hebbel. Nicht zwar, daß er Mythen schuf; aber es war in ihm ein „Sinn" für das Mythische, so stark, daß seine Zeit ihn nicht verstand und erst heute, im Jahrhundert des Mythos, auf ihn zurückgegriffen werden kann: Ein Sinn für die überpersönlichen Mächte, die durch Blut und Geist zur Aussage im Bilde drängen. Bilder, die Hebbel in literarischen oder künstlerischen Darstellungen schon vorfand (die „Judith" der Münchener Pina- kothek; die „Marianne" bei Fl. Josephus; den „Gyges" bei Herodot und Platon), wurden aus der Kraft seiner mythischen Konzeption umgeformt und mittels

einer erstaunlichen Verstandeshelle philosophisch und psychologisch interpretier
Vielleicht ist dieses das Geheimnis des Hebbelschen Werkes: Sein Wesen, wie e
uns Heutigen aus dem Erlebnis unserer Zeit wieder neu zutage tritt, steht i
dem mythischen Helldunkel, wie es sich über den Gemälden Rembrandts breite
und in der gelebten Spannung zwischen ursprünglich mythischem Empfinden
plastischer Bildhaftigkeit und psychologischer Durchhellung besteht sein Wesen.

Und dieses ist der Gegenwartsbezug dieses deutschen Dramatikers für un
Deutsche heute. Im mythischen Geschehen vollzieht sich ein Prozeß, der nicht meh
willentlich beeinflußbar erscheint. Die Menschen werden zwar nicht wie Marionette
getrieben, aber in ihrem Willen entfaltet sich eine eiserne Notwendigkeit. Sowe
diese zutage tritt, ist das Handeln des Menschen nach Hebbel sittlich. Also ein
großartige metaphysische Begründung des Ethos, aufsteigend aus kosmischer Tiefe
wie die Anfangsmusik in Richard Wagners „Rheingold". Und dieser metaphy
sische Lebenswille schafft sich im Menschen sein Ethos und sein Pathos, gebier
aus sich den Willen zur Macht, zur Religion, zur Kunst. Das ist der ewig schöpfe
rische Urgrund, der auch zerstören kann, wenn sich geschichtliche Epochen in hybride
oder lasziver Verselbständigung von ihm lösen oder diese ihre Provenienz nicht
mehr erkennen, d. h. entarten.

Hier liegt dann die Wurzel der Schuld bei Hebbel. In mythischer Tiefe und in
kosmischer Weite. So seltsam es klingt: Schuld ist schon in der bloßen Existenz des
einzelnen begründet. Es liegt in der mythischen Bindung an den Lebenswillen
daß, wie im germanischen Sippenwesen, die Lebenseinheiten von Volk und
Familie, Staat und Menschheit (bei Hebbel) den Vorrang haben vor dem Einzel
wesen. Diese tief germanische Auffassung von dem Verhältnis Einzelner – Gemein
schaft ist bei Hebbel durchgehend nachzuweisen, trotz der starken Betonung des
Individualität seiner Menschen.

An den metaphysischen Grund der Gesamtheit knüpft sich der tragische Konflikt
und entfaltet aus sich die dramatische Situation. Diese ist also zutiefst in der
(problematischen) Einzelexistenz des Individuums gegeben. Der Konflikt bricht
auf im Irrationalen selbst, indem es sich gewissermaßen in Individuen zerlegt.
Es ist durchaus im Sinne der Hegelschen Philosophie gesprochen, wenn man hier
von einem Widerspruch des Absoluten (des Geistes oder der Idee) in sich selbst
zu reden hat, einer Antithetik, die aus der (notwendigen) Selbstentfaltung des
Absoluten folgt. Denn das im mythischen Grund verborgene Leben muß sich
selbst entfalten, um Geschichte zu haben. Es ist die Selbstzersetzung des Absoluten
in individuelle Einzelexistenzen oder aber auch die Verselbständigung und Per-
sonifizierung von Einzelzügen eines Individuums, die den tragischen Konflikt
bewirkt. In diesem Heraustreten des Mythischen aus sich selbst, aus dem
Dunkel seiner Tiefe ins Licht des menschlichen Geschehens, liegt bereits das er-
regende Moment des dramatischen Verlaufs (Nibelungen: I. Akt Brunhild) und

Der Keim des tragischen Zusammenstoßes. Es spiegelt sich daher im Ablauf dieses mythischen Geschehens ein absolut notwendiges Geschick, dessen menschliche Träger durchgehend die Bedeutung von Symbolen haben.

Hebbels Dramatik will bekanntlich den Konflikt aus der Brust des Menschen in die Idee selbst verlegen. Ihre Voraussetzung ist also die Selbstentfaltung des Mythischen im Individuum oder ein Aufleuchten jenes Irrationalen in der Brust des Menschen, der dann, bei aller psychologischen Durchhellung doch immer Symbol des Absoluten bleibt: Das Drama Hebbels ist also, unter dem Gesichtspunkt seines mythischen Gehalts befragt, eine Darstellung der Geschichte dieses mythischen Gehalts, in psychologischer (und philosophischer) Erhellung dargestellt an einem Gegenstand der Weltgeschichte oder des Alltaglebens!

Den stärksten Beweis für diese Behauptung liefert die dramatische Gestaltung eines Gegenstandes, der einer ganz und gar alltäglichen Sphäre entlehnt worden ist. Die Gestalten von Hebbels „Maria Magdalene" tragen unverkennbare Züge aus des Dichters eigener Begegnung mit Menschen. „Der ‚Maria Magdalene' liegt ein Vorfall zugrunde, den ich in München selbst erlebte, als ich bei einem Tischlermeister, der mit Vornamen sogar Anton hieß, wohnte. Ich sah, wie das ganze ehrbare Bürgerhaus sich verfinsterte, als die Gendarmen den leichtsinnigen Sohn abführten, es erschütterte mich tief, als ich die Tochter, die mich bediente, ordentlich wieder aufatmen sah, wie ich mit ihr im alten Tone scherzte und Possen trieb!"

In dem „bürgerlichen Trauerspiel" liegt zwar das Mythische nirgends im Vordergrund. Es wird auch nicht eingeführt, wie etwa in den Nibelungen, als Brunhild die Gewalt aus der Erde, die alten chthonischen Mächte beschwört. Der mythische Gehalt ist hier die bürgerliche Ordnung selbst, die Ordnungsmacht, die ihr Symbol vor allen anderen in dem Meister Anton hat. Sie wird im Stadium der Selbstzerstörung dargestellt. Es ist die dämonische, der willentlichen Entscheidung des Menschen enthobene Lebensmacht gezeichnet, die „heraufknirschend" aus mythischen Tiefen wie das Meer an Dithmarscher Deichen die Dämme bricht, die ständische Rangordnung und bürgerlicher Moralkodex errichteten. Ein Studium im geschichtlichen Prozeß der Selbstentfaltung des Mythischen also, das Hebbel besonders liebt: Der Augenblick des Zerfalls, der Auflösung, des Übergangs von einer geschichtlichen Epoche zur anderen. Der Augenblick also der Selbstzerlegung des Mythischen in seine divergierenden Einzelmomente, symbolisiert in Einzelindividuen. Von Meister Anton, den man einen dämonisierten Spießer nennen möchte, bis zu der Nebenfigur des Gerichtsdieners Adam stehen alle Personen in jener tragischen Situation, die aus der Selbstzerspaltung des Absoluten notwendig entstehen muß und sich in den einzelnen Individuen zu einer furchtbaren und bedrohlichen Einseitigkeit verengt. Alle Personen der „Maria Magdalene" sind so von dem Vereinzelungsprozeß erfaßt, daß keine das Ganze in sich erlebt und dergestalt mit der mythischen Erlebnisgrenze auch der Zugang zum Ganzen ver-

sperrt erscheint. Das ist also eine Phase des mythischen Selbstentfaltungsprozesses, in dem sich im vorliegenden Drama die Ordnungsmacht befindet. Die einzelnen müssen notwendig ihre Organfunktion verabsolutieren und sich damit den Zugang zum Heilsam-Ganzen versperren. So tritt das Mythische als Selbstzerstörung auf: der Nomos in seiner inneren Bewegung als zerstörendes Prinzip: Das ist die schwere, paradoxe und wuchtende Tragik dieses Dramas.

Indem die Personen gerade ihre legitimen Ordnungsfunktionen geltend machen wollen oder den Normen gemäß zu handeln suchen, verlieren sie den mythischen Grund der Ordnungsmacht selbst aus dem Sinn und damit die Weite und Freiheit, die auch der formalistischen Rechtsanwendung und Moral zugrunde liegen muß. Es ist, als ob uns Hebbel in unsere eigene Gegenwart verweist: der Unterschied zwischen Volksrecht und formalistischem Rechtssystem ist uns gerade in der gegenwärtigen Zeit wieder neu zum Bewußtsein gebracht. Der Richter bedarf besonders in der Rechtsfindung jenes mythischen Empfindens, das er aus keinem Rechtsbuch oder Gesetzeskodex lernen kann. Das reine Pochen auf das „positive Recht" und die „Legitimität" und die „Wohlerworbenen Rechte" ist ein Zeichen des Mangels an innerem Gehalt, eine Auflösungserscheinung. Bei einer Zusammenfassung aller Kräfte muß dieses notwendig zum Untergang führen. Es verdient jedenfalls den Namen Entartung und kann auch unter der stolzen Firma des „Rechtsstaates" keinesfalls das mythische Empfinden für das Rechte und seine Grenzen ersetzen.

In diesem Stadium der Selbstentfaltung der mythischen Ordnungsmacht, in dem der Nomos, von seinem mythischen Grund gelöst, rein „positiv" geworden ist, d. h. legalistisch, formalistisch und konventionell, wird die freie Innehaltung des Ordnungsmäßigen, wie sie im mythischen Empfinden vorherrscht, zu einer Angst vor der Ordnung. Es wird der freie Lebenswille, der sich nur zur Art- und Selbsterhaltung Normen schafft, diese aber frei handhabt, zu einer ängstlichen, pharisäisch peinlichen Befolgung der Normen.

In seinem Individualisierungsprozeß kehrt sich der Sinn des Ordnungsmythos um: Das Leben wird ein Knecht des Rechts. Nicht dient umgekehrt das Recht dem Leben. Dann haben wir das Bild, das immer in Verfallszeiten sich darstellt: die Überbetonung des äußeren Sich-Verhaltens, die Manier und Konvenienz, die ängstliche Befolgung der Mode, kurz: die Herrschaft des „Man".

Die Dämonie des Mythischen aber, sonst erhebend und befreiend, wirkt jetzt in der Furcht. Und Furcht ist Schwäche. Und Schwäche ist wieder: Quieta non movere. Besitzen-wollen. Und das ist das Gegenteil von mythischem Empfinden. Denn dieses löst das Einzelexistieren auf, vereinigt die getrennten Teile mit dem kühnen Schwung auf das Ganze hin, der das Wagnis ist. Wie ein Soldat aus der Einsatzstellung, so springt das wohlgeartete Empfinden auf den Anruf der mythischen Ordnungsmacht an und wagt es, das Richtige zu finden, wagt es, ein Versagen auf sich zu nehmen und als eigene Schuld zu tragen.

Die Furcht aber spricht anders! Im Prozeß der Auflösung des Mythischen, da es sich, um Geschichte zu haben, in seine Teile löst und nun in Einzelindividuen wirkt, löst sie sich. Im Zerfall des mythischen Empfindens löst sie die dramatische Situation und die tragische Schuld aus: Schuld ist Furcht. Furcht der Vereinzelung vor dem Ganzen und darum dann verkrampfte Selbsterhaltung!

So handelt Klara in der „Maria Magdalene"!

Aus der Dämonie der Angst gibt sie sich dem ungeliebten Leonhard hin. Aus der Dämonie der Angst vor der Gesellschaft und dem Vater läßt sie ihn in der verhängnisvollen Nacht gewähren, empfängt sie ohne Liebe, ohne kosmisch-mythische Begegnung zwischen Mann und Weib das Kind des Leonhard. Aus Dämonie der Angst ist sie seine Braut geworden, die Braut eines Mannes, dem es ebenso um eine schöne und begehrenswerte Frau zu tun ist, wie um ihre Mitgift und seine gesellschaftliche Stellung. Die letztere hat er mit zynischer Berechnung einem unglücklichen Mitbewerber abgejagt. Schuldig im Sinne jener gesellschaftlichen Moral ist er keineswegs. Vor dem mythischen Empfinden ist er jedoch ein Individuum, das, nach Hebbels eigener Aussage, ruhig durch einen Dachziegel aus dem Leben und damit aus dem Drama hätte entfernt werden können. Er tritt aus Angst vor dem Verlust seiner Stellung von der Verlobung zurück und liefert damit das Mädchen der ganzen Dämonie einer rein nomistisch, d. h. unmythisch denkenden Weltordnung aus. Die Selbstauflösung einer Familie, die angstvoll der Ordnung dient, anstatt als Träger dieser mythischen Ordnungsmacht, die bloß dienende Funktion der letzteren zu spüren, schreitet fort: Die Selbstzersetzung des Absoluten, entweder Anlaß zu kämpferisch-dynamischer Erhebung aus ursprünglich-mythischem Empfinden für das Rechte im Recht, oder aber Anlaß zur Ergebung in die verselbständigte Norm-Herrschaft im Sinne des Satzes: fiat justitia, pereat mundus, wirkt in diesem Stadium des Weltzustandes das letztere. Denn das mythische Empfinden ist geschwunden.

Die Mutter Klaras stirbt aus der Dämonie der Angst vor der Schande.

Der Vater droht mit Selbstmord, falls Klara ihm „Schande" mache. Und obgleich im Falle einer irrtümlichen Verhaftung und Haussuchung wegen des Sohnes Karl dem Meister Anton Genugtuung werden soll, hängt ihm die Schande an. Für Klara öffnet sich der Abgrund des Untergangs. Die Ordnung ist Unheil geworden. Heillos und ausgesetzt dem eigenen Versagen in der Furcht (ihrer eigentlichen Schuld) demütigt sie sich noch einmal vor Leonhard, ohne diesen zur Rückkehr bewegen zu können. Nun drängt die Furcht vor dem Vater sie zum letzten Schritt!

Dieser, Meister Anton, ist die symbolisch bedeutsamste Figur des Dramas. Er ist der Repräsentant einer Ordnung, die ihren mythischen Bezug verlor und nun nur noch aus Furcht und Drohung und Konvention und damit aus Schwäche lebt! Gewiß: er ist nicht schwach im Tragen seines „Mühlsteins"; aber er lädt andern Lasten auf, ohne ihren Sinn mitzugeben; wohl berührt ihn die Ordnung

auch in der Tiefenschicht der Liebe: aber auch ihn treibt die Urschuld, der Abfall aus dem mythischen Bezug nur zur angstvollen Bewahrung des eigenen status; nicht mehr wirkt sich die Dämonie des Absoluten in ihm zur Erhaltung des Lebens der geliebten Tochter aus und sei es auch gegen die verselbständigte Macht einer unmythischen, nomistischen Konvention.

Er vollzieht im Grunde eine Friedloslegung seiner Tochter, ohne dazu innerlich berechtigt zu sein. Im altgermanischen Sinne ist die Befriedigung einer Sippe aus mythischen Voraussetzungen erwachsen. Dieses mythische Band ruht im Grunde eines vor aller Selbstentfaltung des Absoluten gegebenen Urwillens zur Selbsterhaltung, zur Erhaltung des Lebens. Voraussetzung zur Friedloslegung, zur Ausstoßung oder diesbezüglichen Bedrohung eines Sippengliedes ist nun aber ganz und gar das mythische Empfinden des Trägers der Autorität. Die Tat muß der Erhaltung des Lebens dienen; nicht umgekehrt. Der Satz Fiat justitia, pereat mundus: Es lebe das Recht, wenn auch die Welt darüber zugrunde geht, ist aus individualistischem, nicht aus mythischem Empfinden entsprungen, ist also eine Entartungserscheinung! Der Dienst am Recht wird dann zum Unsinn, wenn es selbst seinen mythischen Grund verliert, Dienst am Leben zu sein.

„Wenn du mir Schande machst, dann schneide ich beim Rasieren den ganzen Kerl mit weg": das ist eingestandene Hilflosigkeit und Angst. Das ist pervertierter Familienstolz. Das ist ein Zerrbild auf die mythische Sippenbindung.

Dies alles aber trifft nicht den Meister Anton selbst. Seine charakterliche Starrheit trägt trotz allem große Züge. Aber er ist viel mehr symbolisch zu verstehen als charakterlich. Er ist in aller seiner Härte so wenig böse, wie die andern alle. Er leidet mehr als alle: denn er will unter allen Umständen das erhalten, was mit keiner willentlichen Anstrengung zu erhalten ist, sondern nur aus der mythischen Bindung und Empfindung: das Gleichgewicht zwischen der Ordnungsmacht und ihren Ausfaltungen im jeweiligen Weltzustand!

Hier liegt das Herzstück des dramatischen Konfliktes: eine Gleichgewichtsstörung ist die Katastrophe, die in jedem Drama Hebbels die Handlung vortreibt.... Eine Gleichgewichtsstörung zwischen dem mythischen Gesamtbezug und seinen individuellen Ausfaltungen.

Man kann an Jakob Burkhards Geschichtstheorie denken: die Geschichte verläuft in Krisen. Oder man mag an Hegels Dreischritt der Geschichte erinnert werden: eine These zerspaltet sich in These plus Antithese und kehrt mit einem reicheren Inhalt wieder in sich selbst zurück! Hier verflicht sich Hebbels Mythus mit einer großartigen Geschichtsphilosophie: das Individuum zerbricht an dem, was sich nur in einer mythischen Gesamt- und Überschau als sinnvoll erweist und nur aus neuem kosmischen Lebensgefühl und neuem Durchbruch des Überpersönlichen und Irrationalen ausführbar erscheint. Wo diese Einsicht und diese mythische Begnadung (dieses Charisma) nicht vorhanden ist, gibt es dann nur die dumpfig-enge Resignation des Meisters Anton: „Ich versteh' die Welt nicht mehr."

Die Herstellung eines Gleichgewichtes, eines Zustandes der Befriedigung und neren Ausgleichung zwischen dem Ganzen und den Teilen könnte also nur durch n Einbruch neuer mythisch überpersönlicher Kräfte in dem Bereich verengter nd verharrender Individualität erfolgen. Nur dann würde sich der eiserne Schritt s Auflösungsprozesses der Selbstentfaltung in einen Rhythmus des Sieges rwandeln und in einen Chor der Versöhnung ausklingen.

Daß dieses nicht geschieht, daß vielmehr den Personen dieses Dramas der bsolute Untergang beschieden ist, ist wohl im Versagen des „Sekretärs" begründet, dessen Person nach allem noch die meisten Voraussetzungen für ein neues ythisches Welt- und Lebensgefühl vorhanden sind!

Auch hier ein entscheidender Zug von Entartung: das mythische Empfinden, as sich in der Individualität Klaras in die reine Furcht verkehrte, bei Meister nton zum Legalismus und Formalismus erstarrte, verkümmert in dem Se- retär zu einer vorwiegend theoretischen Einstellung zur Welt. Es handelt sich abei keineswegs um einen blutleeren Intellektualismus, der während der Uni- ersitätsjahre gewissermaßen aus dem jugendfrischen Sekretär herausdestilliert äre. Er freut sich bei seiner Rückkehr zu dem geliebten Mädchen, die alten Pan- ektenschwarten erledigt zu haben; aber doch, um in einem Bild zu reden, das er Heimat Hebbels entstammt: er hat sich zu sehr mit der Konstruktion des Deiches eschäftigt und inzwischen ist der Deich gebrochen. Klara, die ihn leidenschaftlich ebt, aber während der Universitätsjahre wenig von ihm hört, ist dem dämonischen Gesellschaftsklatsch zum Opfer gefallen. Auch dies letztere eine Verkehrung des ythischen Gemeinschaftsempfindens. Klara bangte um ihr Ansehen. Sie wirft hr Weibtum fort zur Stütze des brechenden Deiches: eine sinnlose Handlung, ber erklärlich, weil sie führerlos ist! Und das ist das Entscheidende!

Im Grunde sind alle Personen dieses Dramas führungslos. Mit der Verkümme- ung des mythischen Empfindens geht der Sinn zum Führertum verloren. Denn as Führertum wurzelt ganz im Mythos. Hier nützt keinerlei theoretische Vor- ereitung. Sie ist gut, gewiß, aber sie darf sich nur in lebensvoller Spannung zum ätigen Leben entwickeln. Die Deiche bauten keine Akademiker. Und sie haben sie uch nicht bewacht. In der Stunde der Not fragt keiner nach den Titeln und der Stellung. Und als für Anna die Dämme brechen, als die Flut des Dämonischen n ihre Angstträume strömt, da mußte ein Deichhauptmann kommen und den Ein- atz regeln, einer, der die Ordnung in sich trägt, in seinem mythischen Empfinden ür das Rechte, auch wenn er „die" Rechte nicht studiert hat. Und wenn uns eutigen der „Studiker" entgegentritt, der sich diese Führerqualität nicht allein n den theoretischen Stunden der Hörsäle, sondern im Maschinendonner fabrik- mäßigen Arbeitseinsatzes, in der Feldarbeit des deutschen Landmannes und in er Häuertätigkeit des deutschen Bergmannes erworben hat, dann wissen wir, was dem Sekretär fehlt! Zwar bleibt er nach dem Deichbruch fest als innerlich ornehmer Mensch. Er wird Klara auch nach dem, „worüber kein Mann hinweg-

kommt", nicht fallen lassen; aber erst wird er dem Lausejungen Leonhard eine kommentmäßigen Ramsch verpassen, wird ihn koramieren und ihm zu einer solennen Pistolenpartie verhelfen, zwar ohne Sekundanten und Unparteiischen aber doch mit gleichen Waffen. Selbst auch tödlich getroffen, geht er als „Ehrenmann" zugrunde, ohne doch sein Leben ausgeschöpft zu haben. Zu der mythischen Tiefe seines Lebens ist er nicht vorgedrungen. Und das ist seine existentielle Schuld. Er hat den Führungsanspruch nicht erfüllt, den das Leben an einen Menschen seiner inneren Begabung stellt. Das theoretische Wissen kam zu spät. Er hielt die Dämme nicht und heilte sie auch nicht, weil er nicht die mythische Heilkraft hatte „darüber hinwegzukommen", sondern erst den, der „es wußte", auslöschen wollte. Sein Ausweg war der Tod. Theorie ist Tod. Und sie kann Schuld am Leben werden. Der Geist ist Widersacher der Seele, als Widersacher des mythischen Lebenswillens.

Hebbel selbst? Und Elise Lensing. Elise, die mehr ihn führte, als er ihr Führer war, bei aller Kraft seines Geistes und vielleicht gerade deswegen? Hier steigen letzte Probleme des Mythischen auf, das sich im reinen Geist verengt. Und diese Problemstellung würde auch vielleicht den Rahmen dieser „bürgerlichen Tragödie" sprengen! Geist und Mythos! Seele und Mythos. Ungeheuere Lebensproblematik der Gegenwart aus dem anthropologischen Sachverhalt des Führer-Menschen.

Bei Hebbel stehen sich alle die führungslosen Typen einer unmythisch und damit führerlos gewordenen Zeit gegenüber und bedingen gerade darin den absoluten tragischen Ausgang der Selbstentfaltung des Mythischen!

Leonhard, der Nutznießer. Meister Anton, der Formalist. Klara, die von dämonischer Angst Getriebene. Der Sekretär, der vornehme Intellektualist, und endlich der bisher noch nicht erwähnte, weil für den Fortgang des dramatischen Geschicks unwesentliche Sohn Karl, der neues Leben will und nach Amerika auswandern muß, weil er es in dem damaligen Deutschland nicht findet. Heute, wo unser Vaterland zu seinem mythischen Lebenswillen zurückkehrt, würde er wahrscheinlich nach Deutschland auswandern.

Die dramatische Situation, der tragische Konflikt ist also in einem Weltzustand angesiedelt, in welchem das Mythische sich ganz in seinen Entfaltungen und Individuationen aufgelöst hat. Eine Verfallszeit also, in der das Leben sich in seinem unmythisch gewordenen Ordnungswahn selbst zerstört. Es ist, wie weiter oben bereits hervorgehoben, dasjenige Stadium der mythischen Selbstzerlegung, das Hebbel besonders liebt.

Im Mittelpunkt des Interesses steht damit die Notwendigkeit des Untergangs. Es ist die Notwendigkeit des Untergangs einer Welt, in welcher der mythische Lebenswille sich gänzlich in seiner Vereinzelung aufgelöst hat und weder heimlich noch offen seinen Führungsanspruch stellt.

Es ist eine immanente, nicht von einem Jenseits oder von außen als deus ex machina erscheinende, furchtbare Notwendigkeit. In ihrer Darstellung liegt

ebbels Sehertum. Der Sinn seines Dramas läßt sich also, ganz unabhängig n dem, was der Dichter selbst darüber theoretisch aussagt, nicht allein aus den edingungen des Ästhetischen, sondern vielmehr aus den Grundbezügen seines ythisch-seherischen Ansatzes in Hebbels Weltanschauung erfassen. In dieser efenschicht liegt auch, was aus dem bisher Ausgeführten mit hinlänglicher eutlichkeit hervorgehen dürfte, die pädagogische und lebenskundliche Bedeutung nes dramatischen Werkes. Es wäre von eminenter Tragweite, unserm Volk rch eine zweckdienliche Einführung diese mythische Tiefe der Dramatik Hebbels lebnismäßig zugänglich zu machen. In der gleichen Art, wie heute die Bayuther Festspiele Tausenden von Volksgenossen durch entsprechende Einführung ihren mythischen Gehalt zum überwältigenden Erlebnis werden, so möge die amatische Weltschau unseres großen Dithmarschers ihre mythische Wiederburt im erlebten Leben unseres Volkes feiern.

Denn es ist immer die Lebenseinheit als Volk, Familie oder Menschheit, die Hebbels Drama hinter den Individuen die Hauptrolle spielt, untergehend oder s einer notwendig untergehenden Welt neu am Horizont emporsteigend. In „Maria Magdalene" ist es das Volk als Träger der mythischen Ordnungsmacht, s sich in der tragischen Führungslosigkeit seiner Einzelkräfte auflöst, das sich lbst sinnlos, aber notwendig zerreißt. Sein Untergang ist sittlich gerechtfertigt, a ihm der Sinn für den mythischen Führungsanspruch fehlt, seine ethische Ordung also ohne Blut und Geist erstickt.

Und wenn wir ein Bild brauchen für die Gefahr, die unser Volk in der Zerssenheit seiner politischen Führungslosigkeit bedrohte: hier haben wir es! In em Bild der menschlichen und volkheitlichen Katastrophe, in der sich der mythische osmos zum Chaos verkehrt, schaut ein auf neue Weise mythisch empfindendes olk in den schauerlichen Abgrund der Gefahr, die ihm drohte. Und es wird aus ieser Schau eine Lebenssteigerung erfahren, die in Freude und Stolz ausmündet ber den neu erlangten mythisch begründeten Ordnungsstatus seines Lebens!

„Menschlichkeit"

Zu Josef Weinhebers Dichtung anläßlich seines 50. Geburtstages

Von Fritz Martini, im Felde

„Der Dichter ... muß die Götter wieder aufstellen, er muß alles Unmittelbare, as durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder erstellen und alles künstliche Machwerk a n dem Menschen und u m denselben, as die Erscheinung seiner innern Natur und seines ursprünglichen Charakters indert, wie der Bildhauer die modernen Gewänder, abwerfen und von allen ußeren Umgebungen desselben nichts aufnehmen, als was die höchste der Formen

die menschliche, sichtbar macht." In diesem Satz Schillers in dem Aufsatz „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie"[1] darf man den Schlüssel zu dem entscheidenden Anliegen der hohen Lyrik Josef Weinhebers sehen, die nach Georg und Rilke, mit ihnen verwandt und doch weit von ihnen geschieden, wiederum den lebensdeutenden und -gestaltenden Sang wagt, in dem es um die letzten Dinge des menschlichen Seins geht. Noch lebt sein Werk mitten im Wachstum; schon aber zeichnet sich der Platz ab, den es in der deutschen Geistesgeschichte einzunehmen berufen ist. Ebenso wird es bereits möglich, es aus ihren großen Zusammenhängen zu begreifen: als die dichterische Verkündung eines Menschenbildes, das, ganz aus den Spannungen und Erschütterungen unseres Zeitalters seit den Jahren des Weltkrieges geboren, eine Zukunft deutscher Menschlichkeit umschließt, die zugleich germanisch-deutsche Art erneuert. In dem so vielstimmigen dichterischen Schaffen Weinhebers wird das Gesamt deutschen Menschentums in allen seinen seelischen Mächten beschworen und der Kreis der Ahnen, der in ihm aufersteht, umfaßt die weitesten Spannungsbreiten im Antlitz unseres Volkes. Als der Sänger des Tragischen und der Götter in einem Zeitalter, das sich von beiden gleich weit entfernt hatte, erneuert er die vielleicht eigentümlichste deutsche Aufgabe: unserem Menschentum seine innere Unendlichkeit zurückzugeben und es zugleich in die feste, schöne und starke, dauernde Gestalt zu binden, die den Traum und das heldische Bestehen im Wirklichen eint. In einer Zeit, die alle Werte auflöste und den Menschen an sich selbst verzweifeln ließ, hat Weinheber, indem er alle Verzweiflungen durchschritt, die Götter seinem Volke aus der Kraft seiner eigenen Seele zurückgeschenkt. Als der Dichter der Tragik menschlichen Seins aber zugleich seiner Freiheit, hat er ihm so den Mut zum Abgrund wie die Fähigkeit gegeben, aus ihm heraus ein großes Dasein und die Götter zu finden, die seine Dauer im Vergänglichen bedeuten. Durch Schein und Trug hindurch hat er ihn wieder gelehrt, hüllenlos sich noch dem Grauen und dem Nichts zu stellen, um er selbst zu werden, groß und adligfrei im Schicksal. In einer Zeit, in der der Mensch sich selbst preisgab, hat er ihm wieder seine höchste Fähigkeit und Aufgabe gezeigt: das „Maß der Dinge" zu sein.

Mit einem furchtbaren, entfesselt leidenschaftlichen „Aufschrei"[2] setzt Josef Weinhebers dichterisches Werk ein. Aus einem titanischen Aufbegehren steigt er empor aus der abgründigen Not eines vereinsamten, hilflos dem Dasein preisgegebenen Ich, das seine Angst und Qual, seine inneren Erschütterungen als das Verhängnis des Menschlichen überhaupt erfährt und sich mit radikaler Anklage gegen die Zeit und ihr Menschentum wendet. Als Triumph des Seelenlosen, als vernichtende Brutalität des Niederen und Gemeinen werden sie erfahren, die die glühende fordernde Sehnsucht eines jungen, unbändig bis in das Unermeßliche träumende

[1] Ausgabe B. v. Wiese, Leipzig o. J., Bd. 7, Die Braut von Messina, S. 10.
[2] Der einsame Mensch, jetzt A. Ibach Verlag, Wien Leipzig o. J., S. 7.

ch suchenden Menschen höhnisch vernichten. Als grauenvolle Wüste streckt sich das
sein aus, das alles rein und ursprünglich Menschliche versagt, in ausweglose
nsamkeit stürzt. Eine „Raubvogelseele", kühn, groß, gejagt vom rastlos schwei-
nden Verlangen nach der Verwirklichung eines hohen, freien, schöpferischen
bens, sieht sich allseitig versklavt, in innerlich verzehrende Zwiespälte verstoßen.
rgends öffnen sich Hilfe, Erbarmen; ohnmächtig bleibt der Mensch in seiner
rzweiflung allein. Es liegt in diesem wilden, unbedingten Ausbruch die Not
es schöpferischen Menschen, den seine noch unerlöste innere Kraft, die eigene
erfülle grenzenlos über alles Wirkliche in der Zeit hinaustreibt, weil er tiefer,
hrer als die Vielen das menschliche Sein in seiner Größe, seinen Span-
ngen und Abgründen bestehen muß. Gewaltige Leidenschaft lebt in dieser Seele.
it alles verneinendem Aufbäumen richtet sie sich gegen die Welt, um ihr Ver-
eiflung, Trotz, Haß und Fluch aus maßloser Enttäuschung unerfüllter Sehn-
ht entgegenzuschleudern. Darin aber liegt ihre tiefste Not, daß diese Verzweif-
ng sich gegen sie selbst von innen her vernichtend wendet. Er, der das Reine
hnt, muß, in das Böse verstoßen, zum Bösen werden, verneinen, wo er um-
men, stürzen, wo er beten möchte. Der junge Mensch, der „Gottes Bild" in sich
lt, muß zum Hassenden werden, so das eigene Inbild vernichten. In Rausch und
ieb muß er sich selbst zu vergessen suchen, beschmutzen und betäuben. Mensch-
ein — es heißt ihm schuldig zu werden, hilflos einsam im sinnlosen Chaos zu
hen, gehetzt von Angst und Schmerz; es heißt, sich selbst zu zerstören. Unerreich-
r fern bleibt ein grausam spottender Gott, verschlossen die einst tragende, er-
llende Natur diesem von Grauen und Haß verzerrten Antlitz, verloren ist alle
emeinsamkeit, die aus der Verbannung des Ich in ein tragendes Ganze führt.
„Wer arm ist, hat nirgend ein Vaterland."

Es steht hinter diesem Ausbruch eine schwere, von düsteren Schatten umhängte
ugend, äußerste Existenznot, eine von seelischen und weltanschaulichen Krisen und
roblemen ruhelos und haltlos gejagte Zeit — aber nicht darin liegt das Ent-
heidende. Dieser „Aufschrei" erhält seine tragische Ausweglosigkeit dadurch, daß
ne Seele die wesenhaften Spannungen und Bedrängnisse der menschlichen
xistenz überhaupt mit radikaler Unbedingtheit erfährt, von ihnen bis in das
etzte erschüttert wird, sich selbst als Schlachtfeld dämonischer Entzweiungen er-
bt. In diesem „Aufschrei" ist das Grundthema der Dichtung Weinhebers an-
eschlagen: die sich allen Abgründen aussetzende Frage nach der Möglichkeit eines
hten, starken und ursprünglichen menschlichen Seins, das alle Zwiespälte durch-
bend, sich keiner Not und keinem Dämon verschließend sie zu bewältigen und
nseits allen Scheins und aller Flucht im Wirklichen dem Menschen wieder seine
ürde, Größe und Freiheit, die Götter wiederzugeben vermag.

Gewiß ist der Zyklus noch stark persönlich gehalten, auch von expressionistischen
ügen nicht frei. Aber wesentlicher ist, daß hier eine eingeborene tragische Ur-
lage mit gewaltigem Pathos einen Ausbruch findet, der von der Not dieses

Ich her alles Menschliche zur erschütternden Schicksalsfrage werden muß und d tragische Antinomie begegnet. Als Gefäß eines heiligen Geistes ahnt sich die Seele; um so qualvoller durchleidet sie es, ohne Rettung im Äußeren und Inner einer vernichtenden Existenz preisgegeben zu sein, die nur Haß und Fluch u Grauen und den abstumpfenden, entheiligenden Rausch als einzige Antwort auf das Leben zuläßt. „Ein Mensch schreit" — es ist ein dämonisch von seiner N besessenes, bis in das Nichts gejagtes Ich, das sein Leiden in egozentrischer Su jektivität und in der Überfülle seiner inneren Polarität und Vitalität als d schlechthin Menschliche erfährt. In diesem Zyklus und den ihm folgenden Gedicht des Bandes „Der einsame Mensch" (1920) entfaltet sich die Grundsituation d Existenzerlebnisses Weinhebers. Als ein vernichtender, unentrinnbarer Zwiespo wird alles Menschliche begriffen: zwischen Leben und Tod, Traum und Wirkli keit, dem Ewigen und dem fesselnd Zeithaft-Irdischen, zwischen Geist und Lebe Reinheit und Schuld, Größe und Niedrigkeit, zwischen Gott und Mensch, Natur u Zivilisation, zwischen Mann und Weib, Seele und Geschlecht, zwischen Wille u Vermögen, Sehnsucht und Erfüllung. Überall klafft ein unüberbrückbarer Zwi spalt, der in den ewig ausweglosen Kreislauf von Verlangen und Enttäuschun von Kampf und Leid, von Traum und Verführung reißt — antwortlos gegenüb allem Warum und Wofür, bis der gepeinigten Seele nur der Hohn gegen W und Ich, ein Lachen der Verzweiflung, der Taumel des bewußtlosen Rausch und die Lockung des Todes bleiben. Jenes Todes, den der heranwachsende Kna bereits als erstes Erlebnis der Tragik aller menschlichen Existenz erfahren hatte

Diese Welt hat Gott verloren und verraten; frevelnd sündigt der Mensch geg sich selbst. Im „Menschentum", dem Geier, der „das Herz aus der Brust dir frißt begreift der junge Dichter die Wurzel seines Verhängnisses. Rettung erscheint n dort, wo der Kreis des Menschlichen gesprengt, er von sich selbst erlöst wird, se Bewußtsein zu vergehen vermag. Der Rausch bedeutet Entgrenzung und Traur aber den um so tieferen Absturz im Erwachen. Die Natur dagegen ruft als d allumfassende, in das kosmische Sein hinein erlösende und auslöschende Gemei samkeit. Sie befreit das Ich von sich selbst, läßt es bewußtlos in den ewigen, g heiligten Strom des flutenden, werdenden und vergehenden Lebens eingehe schenkt Frieden, Stille. Ihre Bruderschaft sucht der Sehnsüchtige in der Unschu der Blume, ihren bergenden mütterlichen Schoß im Wald. In diesem Verlang nach der Natur, die traumhaft vom Verhängnis des Ich erlöst, deutet sich sch die innige, bäuerlichem Blut entwachsene Nähe Weinhebers zum Bereich d natürlichen, organisch-wachstümlichen Daseins an. Damit verbindet sich d Schau des Todes, die in unheimlicher Spannung seine ganze Dichtung durchzie Tod ist Grauen, tiefstes Dunkel und äußerste, schicksalhafte Preisgabe — er ist z

[3] Vgl. zu dem „Requiem" ebd. S. 34, die Darstellung in dem Roman Das Waisenhaus, Wi 1925 (leider vergriffen).

ich Flucht, Befreiung, Erlösung. So dunkel er über dem vitalen Lebenswillen tet — hier bedeutet er die Erhebung über die Qual, den Eingang in den Frieden s Erlöschens, Heimat in der Erde, damit im unendlichen Kreislauf des bewußtlos chsenden und vergehenden Seins. Er ist Befreiung von tragischer Existenz, Ein- ng in das Gesetz, Vermählung mit Gott und Ewigkeit, mit Wolke und Wind — den äumen der Natur. Aber er birgt auch tiefste Schwermut. Denn so tief der Mensch seiner Qual seinen lockenden Ruf als Verführung erlebt, so sehnsüchtig sich die Seele ausweglosen Kampf seiner erlösenden Macht zuwendet — diese Qual erwächst ja rade daraus, daß in ihr ein so unbedingter Wille zu einem großen und schönen ben ringt und so muß sie auch diese Befreiung mit Grauen, Angst und Schwer- ut erfahren. Auch vor dem Tode schweigt der Zwiespalt nicht. So wenig wie der Begegnung mit der Natur kann ihm gegenüber der Mensch dem Verhängnis s Menschlichen entfliehen, vielmehr wird er nur um so tiefer in den Abgrund der ntzweiung geworfen. Dieser abgründige Pessimismus erhält daraus seine Düster- s und Wucht, daß hinter ihm eine gewaltige Leidenschaft zum Leben, das grenzen- se Verlangen nach seiner Erfüllung wartet, wie es nur einer schöpferischen Seele unbedingt eingeboren ist, die verwirklichen muß, was als innerer Ruf in ihr glüht. ieses Lebensgefühl, das alles verloren hat, drängt, alles zu besitzen; es muß ott und die Dämonen leben. Darin liegt seine Not wie seine Sendung.

Dem „Aufschrei" am Beginn des Bandes ist die „Befreiung"[4] am Schlusse ent- gengeordnet. Auch sie ist eine Flucht — eine Beseligung wohl im Augenblick uschhafter Befreiung, aber noch nicht eine Bewältigung dessen, was diesem ichter schicksalhaft als Aufgabe gesetzt war. Diese Einkehr in das Reich der Natur, r Blutströme in Mensch und Kosmos ist ein Versinken im Unbewußten, eine ntbindung des Geistes, die nur dem schönen, erfüllten Augenblick vergönnt ist, ohl Stärke gibt und die hassend erstarrte Seele zu sich zurückerweckt, aber die edrängnis des Menschlichen nur vergessen läßt, nicht überwindet. Die Einkehr die frühlinghaft aufblühende heimatliche Landschaft ist das Symbol jener heiß- ersehnten Heimkehr in die Wirklichkeit des von aller Einsamkeit, allem Wissen und Müssen, allem titanischen Drängen und Verlangen befreienden Kosmos, der atur, Blut, Rausch, Traum, Gott heißt — eine Welt über und doch auch im Mensch- chen selbst, die den Verstoßenen aus der entseelten Wirklichkeit der Stadt in die inheit mit dem naturhaft Ganzen, damit zu sich selbst zurückführt. Wolke und Wind — sie sind, wie stets und so oft bei Weinheber, Zeichen der traumhaften Ent- ndung vom Zeithaft-Menschlichen in das Reich eines überirdisch-ewigen, ganz sich erfüllten und notwendigen, zugleich unendlich bewegten Seins hinein; Weib und Wein — sie sind hier nicht lähmende Schuld, dumpfe Betäubung, son- ern Befreiung des Ich zu dem ewig rauschenden, fruchtbaren Urstrom des Lebens. ie sind ein anderes Nein als der „Aufschrei" — jubelnder Hymnus, erfüllte

[4] Ebd. S. 65. Neu abgedruckt in „Vereinsamtes Herz", Leipzig o. J., S. 4.

dankende Hingabe an das unerweckte, ursprünglich-naturhafte Sein jenseits all menschlichen Irrens und Wahnes. Aber sie sind noch nicht gestaltende Bewältigu dessen, was dem Menschen aus Geist und Traum in diesem wirklichen Leben Aufgabe gesetzt ist: noch nicht Gestaltung des Schicksals, ein Mensch zu sei Auch diese Befreiung ist ein Ausbruch, so persönlich und einhältig wie der „Au schrei" – in beiden Zyklen sind die Pole deutlich, die Weinheber vereinen muß die als zugleich verzehrende und schöpferische Spannungen in ihm leben. Wo schenkt dies „Lied von Gottes Kindschaft", wonach die verstoßene Seele bangt „Wir haben alle Erdreich hier und Eines Wachsens Sinn." Wohl bieten sich Heim und Gemeinschaft, wird selbst die Einsamkeit noch Gnade, als ein Geschenk u nicht mehr als Fluch erlebt, gibt sie doch dem Verlassenen ganz die Stille der Nat und den Rückweg in die sich öffnende Seele. Sie findet zur nahen Wirklichk Gottes und in heiliger, sinnenhafter Schönheit erstrahlt das Leben. Wohl kehrt d Hassende und Verneinende hier zur Erde, zur Liebe und Gemeinschaft allen natü lichen Daseins zurück, das sein aus harter Bitterkeit erwachendes Herz aufnimm „Schicksal jedweder Kreatur, nun ist es mein Geschick". Unendlich ist die Seele d Menschen erweitert im Umfangen alles Daseins, in dem er Gott begegnet u ganz er selbst sein kann. So erlöst dieser Zyklus aus der Verzweiflung, gibt er ne Kraft zum Leben. Aber hinter ihm wartet noch unerfüllt die Sendung, über solch Heimat im Irdischen die Wahrheit des Menschlichen aus sich selbst zu gründen.

Der „Aufschrei" und die „Befreiung" sind zwei äußerste Möglichkeiten d Existenzerlebnisses Weinhebers, zwei äußerste Spannungen in seiner Erfahru des menschlichen Daseins. Im ersten Zyklus reckt sich die willensgespannte Ve zweiflung des sich ganz einsam wissenden, leidenschaftlich um Sinn und Heiligu dieses Daseins ringenden Menschen auf, den eine glühende Sehnsucht nach dem U bedingten in Geist und Traum verachtend, hassend über alles Zeitlich-Wirkli hinausreißt. Das Pathos des tragisch-sentimentalischen Dichters gibt ihm sprengen Gewalt. In der „Befreiung" vollzieht sich die willenlos gelöste, bluthafte Hinga an die große Einheit von Leib und Natur, ein Einsinken in das befreiend befriede Ganze des kosmischen All. Die sinnliche Glut und Erdhaftigkeit des naiv-vitale Dichters gibt diesem Zyklus die lyrische Farbkraft, Innigkeit und Beseligu Hier wie dort sind Grenzsituationen des menschlichen Lebens gestaltet. Zwische ihnen lag der Weg, den Weinheber beschreiten mußte. Noch bedeutete ihm d Leben einen unversöhnlichen Zwiespalt. Daß er ihn nur in seinem Ich, durch s selbst erlösen konnte, wurde ihm als erahnte Aufgabe schon in der Zeit dies ersten Buches offenbar. Das Gedicht „Vor dem Spiegel" stellt ihn – als erst Zeugnis in der Kette der lyrischen Selbstbildnisse Weinhebers – vor diese inne Entscheidung: der Not in dumpfer Angst vor dem eigenen Dämon, in Rausch u Flucht zu erliegen oder die Macht des eigenen Inbildes trotz aller Qual, die bedeutet, trotz aller Anklage, die ihm gegen Zeit und Ich entströmt, aus dem Jo zur Freiheit zu erlösen. Noch lange allerdings muß diese Seele an der Kraft

cher Befreiung verzweifeln, bedeutet doch auch die dichterische Sendung nur uen Schmerz, die bis an den Rand des Todes reißende Hoffnungslosigkeit des genügens. „Du bist jetzt angelangt, du stehst am Ursprung, hängst zerzaust im chts." Alles mußte dieser Dichter erst verlieren, um sich selbst zu finden.

Nur ein Weg lag offen, die tragische Bedrängnis zu überwinden: der Weg der unst. In ihr begriff Weinheber, wie er es auch im Roman „Das Waisenhaus" 925) gestaltete, die Erlösung vom Verhängnis des Zeithaft-Irdischen in ein nes, dauerndes Dasein. Die Kunst erhebt den Traum zur Gestalt, zur schöp-isch-geistigen Wirklichkeit, schafft aus dem zeithaften Leid eine unbedingtere elt, aus dem Dunkel das Licht, aus Schmerz und Schuld das Ewige. Die Kunst der Rückgang des Menschlichen zum Göttlichen durch die Macht der reinen, neren Schau, ist Bändigung des Chaos, Sieg des metaphysisch Dauernden und nbedingten über alles Zeitlich-Vergängliche in der Makellosigkeit der Gestalt, die esen, echtes Sein bedeutet. Die folgenden Gedichtbände „Von beiden Ufern" 923) und „Boot in der Bucht" (1926)[5] sind die Stufen, auf denen der Dichter jener gestalterischen Reife emporstieg, die sich in der Ernte des „Adel und Unter-ng" (1934) überreich darbietet. Hier ist nicht der Ort, diesen einzigartigen Wachs-umsprozeß in seinen Begegnungen, Zielen und Überwindungen zu verfolgen. orm heißt bei Weinheber Ethos, geistige Bewältigung, eine Entscheidung.[6] Sie das Gegengewicht gegen die sprengende Gewalt und Polarität seines Existenz-lebnisses und Lebensgefühls. So hängt die innere Klärung, die sich in diesen ahren mit schwerem Ringen anbahnte, innigst mit der gestalterischen Entwicklung s Dichters zusammen. Beide Buchtitel haben symbolischen Sinn. Als zer-ißende Spannung, als gefahrvollkühne, von Sturm und Untergang bedrohte eefahrt wird menschliches Dasein begriffen, zugleich als eine unendliche, Er-llung verlangende Aufgabe. Beide Bände schließen an jenen Ruf an, der schon „Der einsame Mensch" als Ausweg und Ziel erklang. Es ist das „Vollende ch" des „In tiefer Nacht", die Erkenntnis der Berufung des Menschen, der am ffsten leidet.

„Denn nur den Einsamen und Zweifelsvollen,
die an sich baun in unentwegter Pein,
nur ihnen wird, was sie so glühend wollen:
Gott nahe sein." (Der Einsame an Gott.)

eutlich ist bereits in „Von beiden Ufern", wie der Wille zur künstlerischen Form n dem heftigen egozentrischen Subjektivismus des ersten Bandes distanziert, ne daß die innere Erschütterung besänftigt wäre. Vielmehr gewinnt Weinhebers

[5] Leider sind beide Bände vergriffen. Die Mehrzahl ihrer Gedichte ist in die Sammlungen Vereinsamtes Herz" und „Adel und Untergang", München 1934, eingegangen.

[6] Vgl. des Dichters Ausführungen in „Gedanken zu meiner Disziplin" in Josef Weinheber, rsönlichkeit und Schaffen, hsg. A. Luser, Wien Leipzig 1935.

metaphysischer Pessimismus, aus allem nur Persönlichen sich lösend, erst hier vol
Auswirkung. Hinter dem Ringen um dichterisch absolute Formung lebt eine ab
gründige Dynamik, ein furchtbares Leiden am Dasein, das sich in steigendem Maß
nach innen wendet. Doch der gesteigerte Formwille, der zugleich wachsende
Können bedeutet, bezwingt die Brutalität der ganz im Ich verfangenen Erschütte
rung und gibt dem Gedicht stärkere Welthaltigkeit. Nach wie vor ist die Einsamke
unentrinnbares Verhängnis, wird das Zwiespältige menschlichen Seins mit tra
gischer Verzweiflung durchlitten. Auf der einen Seite wartet die Welt des Grauen
des Nächtlichen, des Todes und seiner düsteren Landschaft, schreckend und locker
zugleich, Not und Sehnsucht, Trauer und Friede. Auf der andern Seite rufen
noch kaum erreichbar und mehr Traum als wirklich, Tag und Freiheit, Licht ur
Liebe, Rausch und Leben. „Auf der Woge", zwischen den Ufern irrt der Mens
auf der Fahrt als seiner Sendung und Not. Fern noch ist die Landung, aber ein b
freiender Ausblick zeigt sich: in der Wahrheit der Kunst, die über alles zufällig B
dingte hinaushebend zum reinen Sein führt. Sie ist der Spiegel und Beweis d
Göttlichen, eine Verwirklichung des Absoluten, die den Ursprung birgt — das U
leid des Menschlichen so wie die Wahrheit des Göttlichen über ihm. Doch noch i
diese schöpferische Macht der Kunst mehr Sehnsucht als Besitz, reißt den Dichte
das „Überall ist Grauen, Abgrund überall" in ausweglosses Leiden, bleibt nur d
Flucht als Rettung vor der von außen eindringenden, von innen aufsteigende
Verzweiflung. Als „verwehtes Blatt" treibt der Mensch im Sein: nur im Tod ru
Befreiung, doch auch er wird im „Sturz aus dem Schein" als letztes Verhängn
des Menschlichen erlitten. Unentrinnbar ist es an seine Not gebannt, unendli
fern bleibt Gott, wild hassend erhebt sich die Anklage gegen die an allen Werte
entartet frevelnde Zeit, gegen die Schuld des Mensch-Seins, gegen den Tod all
Seele im Wahn der Umwelt von Stein und Gier, gegen die eigene Ohnmac
und Schwäche. Noch wilder sucht der Mensch in seiner Angst den Rausch als Ve
gessen über dem Abgrund, als trügerischen Eingang in den beseligenden Traum, hint
dem das Dunkel um so furchtbarer brütet. „Kein Erdenlied, kein Himmelsstern e
löst vom bittern Pfad der Schlucht. In jeden Stein ist Schuld gebucht — Ur
Gott ist fern." Stets ist der Tod gegenwärtig: als dunkle Vernichtung, aber au
als ewiger, befreiender Kreislauf alles Lebendigen im Rund des Stirb und Werd
damit als einzig tröstender Eingang ins All. Er ist Verhängnis und Befreiun
Grauen und Sehnsucht und damit so spannungserfüllt wie das gesamte Existen
erlebnis Weinhebers. Denn trotz dieses abgründigen Pessimismus lebt in diese
Gedichten auch ein anderer Ruf, die Leidenschaft zum Aufwärts und Vorwärt
ein Wille zum Wachsen und Reifen, das Ahnen einer im Irdischen möglichen E
füllung durch die Kunst. Der Ruf zur Fahrt, „in der Woge zu bleiben," erschei
trotz allem als Bestimmung. „Nimm uns, da du gegangen, nicht das Gebe
nicht die Geduld zu unserer endlichen Reife," heißt es in dem Gedicht „
eine Tote".

Mit äußerster Anstrengung, immer neu vom Grauen überwältigt, vom inneren Widerspruch zwischen Traum und Wirklichkeit, Sehnsucht und Verhängnis, Erhebung und Schuld hin und hergerissen, rang der Dichter um das Göttliche in seinem Ich, in der Kunst. Nicht als Entwicklung vollziehen sich Weltbild und Dichtung Weinhebers, in der eine Stufe nach der anderen rückfallos errungen wird, sondern als eine immer mehr das Existenzganze umfassende Entfaltung von Beginn an gegenwärtiger Mächte, die zu immer neuem Sturz, zu neuen Kämpfen, Verzweiflungen, Bezwingungen führt. Darin, daß stets alle Spannungen gegenwärtig bleiben, liegt die außerordentliche Dynamik seiner Gedichte. Immer neu müssen, bis zu den letzten Oden und Liedern hin, das Chaos und der Abgrund bezwungen werden. Nur daß die Subjektivität des ichgerichtet persönlichen Erlebens sich immer tiefer, klarer in ein Wissen um das Gesetzliche wandelt, das aufgejagte Lebensgefühl zum persönlichen Weltbild wird. Auch „Boot in der Bucht" ist nicht ein Buch der Einkehr in das Gefahrlose nach stürmischer Fahrt, vielmehr erschüttert gerade in diesem Bande die Schonungslosigkeit, mit der der Dichter sich selbst begegnet und die Unbedingtheit, mit der er sich selbst als sein Schicksal ergreift. Hier findet sich jene Reihe lyrischer Selbstbildnisse, die mit dämonischer, erbarmungsloser Selbstschau alle Hüllen abreißen, um in diesem Ich das Menschliche in seiner ganzen Not, Schuld, Schwäche, Sehnsucht und Verzweiflung zu entblößen. Nur bei Anette v. Droste finden sich ähnliche Gestaltungen („Das Spiegelbild", „Am letzten Tag des Jahres") und Weinheber hat selbst berichtet, mit welcher Betroffenheit er dem letzteren Gedicht begegnete.[7] Der Kampf, der sich im ersten „Aufschrei" hassend gegen das Außen richtete, ist nun ganz nach innen gewandt und so schwer und wild der Widerspruch zwischen dem traumhaft schöpferischen, inneren Wissen um ein Göttlich-Unbedingtes im Menschen und zwischen der Wirklichkeit einer alles tötenden Entartung in der eigenen Zeit durchritten wird — im Ich des Dichters selbst vollzieht sich nun der Kampf um die Wahrheit und Wirklichkeit einer reineren, höheren Menschlichkeit, denn nur aus sich selbst, durch sich selbst kann er sie als Dichter erringen. Hieß es zuerst: „Der Stärkste nicht kommt ohne den andern fort" — nun nimmt er seine Einsamkeit als sein notwendiges Geschick auf sich, das ihn von jetzt an außerhalb der Zeit stellt. Kein deutscher Dichter bisher hat so oft, mit so aufwühlender Anklage gegen sein Ich und sein Verhängnis, zugleich mit so unbedingtem Willen zur Entscheidung die Begegnung mit sich selbst gestaltet, so schonungslos das Ich bis in dunkelste Geheimnisse in das Gedicht gerissen. Das Menschliche ist das Grundproblem des dichterischen Existenzerlebnisses Weinhebers; er erfuhr seine Tragik, seine Überfülle und Zerrissenheit am tiefsten an sich selbst, weil er als schöpferisch angelegter Mensch vor allen begnadet und verdammt war, es bis in letzte Tiefen durchleben zu müssen.

[7] Über mein Verhältnis zu Rilke, diese Zeitschrift, Bd. 40, 1939, S. 74.

In seinem Ich und Schicksal traf zusammen, was er als Tragik des Menschliche erlebte. Gott und Dämon – sie waren seine eigene unentrinnbare Wirklichkeit.

Nicht allein darin, daß er als vom unbedingten Ethos seiner Sendung stolz er füllter Dichter in ungemäßer, verachteter Zeit vom Flachen, Lauten und Gemeine überlärmt wurde, lag das Leid, sondern weit mehr noch darin, daß die Dämonen i eigener Brust immer wieder gegen ihn aufstiegen, das Heilige, Göttliche der Sen dung befleckend und gefährdend. Sein Geschick war es nicht nur, hüllenloser al alle um ihn herum in die Unheimlichkeit, den Wahn und Frevel des Menschliche hineinzusehen, wie es die Zeit im zerstörenden, relativistischen Taumel bot, son dern vor allem, seine Dämonie im eigenen inneren Dasein mit schicksalhaft aus gesetzter Einsamkeit durchleben und besiegen zu müssen, so zu besiegen, daß di Kunst sich als reine Flamme und Wahrheit des inneren Traumes aus dem Dunke von Schuld und Not erhebe. Denn darin lag der metaphysische Auftrag der Kunst das Leben zu bezwingen, aus dem Chaos und Widerspruch in der Gestalt über sic hinaus, zum Dauernden zu heben, nachdem es ganz durchlitten wurde. Die Be gegnung mit sich selbst bedeutete für Weinheber nicht nur, immer wieder in letzt Schicksalstiefen hinabzusteigen, allen Schein zu zerreißen, den Mut zum Grauer und zur Wahrheit zu haben – sie bedeutete auch, vor der Entscheidung zu stehen die Sieg oder Untergang hieß – für ihn selbst, sein Zeitalter und sein Volk.

Hier war keine Flucht in das Ich und Wirklichkeit auflösende Ideal, keine da Dasein überspringende und entwertende Illusion, kein Verzichten mehr möglich die dämonische Wirklichkeit dieses Ich und seiner Schicksalstunde war unentrinnbar In seinem Ich durchlebte Weinheber nicht nur die äußere Dissonanz von Sehn sucht und Wirklichkeit, Unendlichkeitsverlangen und Endlichkeitsbewußtsein, zwischen dem Göttlichen, Hellen im Innern der Seele und der Niedrigkeit des gespenstisch versklavenden zeithaften Außen, sondern noch vernichtender die eigene, ewig menschliche Disharmonie von Traum und Trieb, Adel und Befleckung, Reinhei und Schuld, Sünde und Berufung, Gott und Dämon. Zugleich beherrscht diese Erleben die Wucht des sich Entscheiden-Müssens, eines radikalen Entweder–Oder Ein furchtbares „Ecce homo, ecce poeta" sind diese lyrischen Selbstbildnisse in ihrer Glut und Bitterkeit, in ihrem Trotz und ihrer Selbstverachtung, im titanischen Willen zu Reinheit und Sendung. Leben und Berufung treten einander abgründig gegenüber, Ich und Kunst scheinen unversöhnbar und sind doch nur als vollkommene Einheit möglich, in der das Ich sich ganz dem Werk hingibt und in ihm erlöst. Nur der gänzlich Vereinsamte vermag sich so zu begegnen, denn nur ihm wird das Ich zum so grauenvoll bannenden Verhängnis. Von diesen Selbstbildnissen aus läßt sich erkennen, welchen schweren Weges es bedurfte, bis Weinheber aus einem so qualvoll ringenden, stürmenden Ich heraus den Sieg über Verhängnis und Dämon für das Göttliche, für die Kunst in „Adel und Untergang" fand, der die Errichtung eines neuen, für das ganze Volk gültigen und aus seinem dauernden inneren Wesen heraus erlebten Menschenbildes bedeutete. Noch

nkt der Dichter hier in die Nacht der Verzweiflung wie in dem hoffnungslosen
ssimismus des Gedichtes „An mein Du" — aber diese Verzweiflung wächst so
nbedingt auf, weil in ihr mit ungeheurer Inbrunst die Sehnsucht brennt, so daß
e selbst zur Vernichtung zu werden droht. Nur weil der innere Traum so glühend
ucht und ein so leidenschaftlicher Wille zum Leben ruft, wird die Tragik der Exi-
enz so furchtbar erlitten. Diese Selbstbildnisse sind nicht nur ein Trümmerfeld
erstörter Träume: „Doch Gott ist tot. Und diese Welt verflucht."

Sie sind zugleich Zeichen einer außerordentlichen Kraft der Seele. Solchem
Daseinserlebnis mußte die Wahrheit und Wirklichkeit Gottes zur entscheidenden
rage werden. Nicht ein Gott im Sinne der katholischen Glaubensordnung, in
ie Weinheber hineingeboren war und von der er sich früh, offenbar schon in der
Waisenhauszeit ohne tiefere innere Konflikte löste, sondern Gott als Wirklichkeit
es Reinen, Lichten und Erhabenen im Menschen, als die umfangende Schöpfung,
ls versöhnende Liebe und die dauernde Heimat der Seele im nächtig und ver-
änglich Zeitlichen. Voll Sehnsucht hatte „Der einsame Mensch" antwortlos und
nbegnadet nach ihm gerufen, bis er sich hassend, trotzend auch gegen ihn auflehnte.
ein Fluch, der nicht allein die Wahrheit Gottes über dem Dasein, sondern tiefer
noch das eigene Inbild, das als Edelstes in seiner Seele lebte, traf. Dieses Ringen
um Gott nehmen in „Boot in der Bucht" einige Gedichte erneut, gereifter auf.
Unerhört kühn und doch voll Demut ist die „Einsame Zwiesprache".[8] Der
Mensch als der wahre Schöpfer Gottes — es ist eine urtümliche deutsche Gottes-
erfahrung in diesem Erlebnis ausgesprochen. Es ist zugleich eine prometheushaft
trotzende Haltung voll Aufruhr, Hybris, wenn der Mensch sich auch als der Tilger
Gottes mit einem Gedanken empfindet, als Herr über sein Dasein. Aber nicht
um blinden Aufruhr aus innerer Gottferne geht es, sondern er entwächst einem
unermeßlichen Drang zu Gottes Wahrheit, einer brennenden Sehnsucht, ihn zum
wirklichen Sein zu bringen kraft eigener innerer Not und der eingeborenen Macht
des Verlangens. Mächtiger als Gott erscheint der Mensch und doch ihm ganz
unterworfen, denn diese Sehnsucht und Liebe sind Gott in ihm, der stärker als
ein Ich ist; sie sind die schöpferische Gewalt, die ihn über sich selbst hinausreißt zu
Gott, dem Göttlichen entgegen. Sie sind der Ruf, der Gott verwirklicht, weil er
selbst von Gott erfüllt ist. Die gleiche Unbedingtheit aus Trotz und Sehnsucht
erfüllt den „Aufrührerischen Engel". Auch ihn durchlebt ein Wettkampf titanischer
Art aus dem Willen, das Ich auch vor Gott zu behaupten, um aus ihm, in ihm
Gott zu vernichten oder brüderlich nahe zu erfahren — nicht in auslöschender, sich
selbst preisgebender Hingabe des Ich, das sich vielmehr ganz und selbst leben will
und muß. Nichts weiß das Gedicht von christlicher Demut und Selbstverleugnung.
Dieses vor das Letzte stellende Ringen um Gott steht jenseits aller Christlichkeit;
es ist aus einem titanenhaft sich selbst ganz einsetzenden Gottverlangen heraus ge-

[8] Jetzt in „Vereinsamtes Herz", S. 49.

schrieben, das mit kühnem Aufruhr das Entweder—Oder aufwirft: Gott ganz z zerstören oder ihn in dieses Leben hineinzureißen, aus dem Himmel zu stürzen i menschliches Dasein und die eigene Bruderschaft. Haß und Liebe — es sind di einander bedingenden Formen der Antwort des Dichters gegenüber Gott. Nu wenn er im Menschen gelebt werden kann, ist er Erfüllung des Seins.

Aber dieses Zwingen, Kämpfen, Trotzen ist nur eine Antwort; eine ander durchschwingt in unendlicher Hingabe, aus Leid und Einsamkeit geboren, da kleine tiefe Gedicht „An Gott"[9]. Leid und Einsamkeit – sie werden jenseits vo Qual als tiefe Begnadung erfahren, als der Weg zu Gott.

„Nur den Vereinsamten kannst Du erlösen
Und nur wer viel verloren, findet Dich."

Dies ist der Weg, den der Dichter durchschreiten mußte.

Die Entwicklung zu dem Gedichtbande „Adel und Untergang", der nach ach jähriger Pause, die reich an unablässiger Arbeit und inneren Entscheidungen war erschien, schenkte dem Dichter den Durchgang durch eine Reihe schöpferischer Be gegnungen, die ihn immer tiefer zu sich selbst führten: zu jener Sendung, um di er in seiner Jugend noch ausweglos tastend und irrend rang. Er sichtete den antike Vers und fand in der Ode die ihm gemäße große, überindividuelle, seherhaft ge setzgebende Form; er erlebte Sappho, Alkaios, die Droste, vor allem Hölderli und Michelangelo als Brüder im Schicksal des Leids und der Kunst. In de stoischen Lebensüberwindung Marc Aurels, die Gelassenheit und Kraft bedeutete in dem heroischen Pessimismus Schopenhauers, der Mut und Weisheit war, fan er die geistige Aussprache und Bewältigung dessen, was in ihm verzweifelte un litt. Sie halfen ihm so wie Nietzsche das, was als Lebensgefühl ihn erschütterte un rastlos umtrieb, zum Weltbild zu härten, in dem die Seele ihres Schicksals und Au trags gewiß wurde. Wie bei allen seinen dichterischen Begegnungen, zu denen i großer Bedeutsamkeit auch Rilke und George gehören, handelt es sich nicht um ein umlenkende Beeinflussung Weinhebers, sondern diese geistigen Ahnen führten ih zur immer tieferen Selbsterfahrung und öffneten ihm die geistige Heimat, in de sich der Einsame als Bruder im Verhängnis und in der Sendung erkennen konnte Was ihm diese Durchgänge im einzelnen bedeuteten, läßt sich nur im ausgedehnte Zusammenhang erörtern. Entscheidend war: in ihnen, den großen Brudereristenzer in der griechischen Antike, wie er sie im klassisch-deutschen Sinne begriff und ir Italien der Renaissance, des Franziskus und Michelangelo — einem „Italie deutscher Seele" — fand er jene unbedingte, reine Wirklichkeit des Menschen übe allem Zeitlichen, nach der der Traum des Verstoßenen verlangt hatte. Hier wa seine geistige Heimat, bot sich innerer Halt, die Bindung seiner dichterischen Sehn sucht und die Erlösung aus vernichtender Einsamkeit in ein Reich zeitlos dauernde

[9] Bisher nicht neu veröffentlicht.

größe, Schönheit und Würde. Hier war jenes unbedingte, hohe und starke Menschentum als gelebte Wirklichkeit gefunden, nach dem alles in ihm rief. Nun hatte er die Gemeinschaft erobert, die ihm die Kraft zu sich selbst gab, weil er sich in ihr in die unsterbliche Gemeinsamkeit einer höchsten Meisterschaft gebunden sah.

Das Reich über dem Wirklichen, das er ersehnte, wurde nun Wahrheit. Diese Begegnungen bedeuteten zugleich die Reife und Selbstgewißheit seiner Kunst. Jetzt begriff Weinheber das Gesetz seines Lebens, den schöpferischen Sinn dessen, was er durchlitten, und was als Leid des Menschlichen immer vor ihm liegen mußte. Er hat es selbst ausgesprochen, wie die Jahrzehnte währende Mißachtung seiner Dichtung ihn zwang, immer mehr in sich selbst hinabzusteigen, um so strenger an sich zu bilden, alle Kräfte aufzubieten, um immer entschlossener er selbst zu sein.[10] Die Heimat, die er nun im Reich des Geistes, der Kunst fand, bedeutete die Erlösung von der Ausweglosigkeit des titanisch angestrengten, gewaltsam fordernden Subjektivismus seiner Jugend, den Eingang in eine feste, dauernde Sendung, als deren Sinn er begriff, aus dem immer tragischen, tiefsten Erleiden des schöpferischen Menschen ein Inbild des Menschentums zu erlösen, das zeitlos über allem Nur Irdisch-Wirklichen die dauernde Wahrheit echter Menschlichkeit gestaltet. Mit eherner Gewalt reckt sich aus den Stürmen jugendlichen Ringens ein Mannestum empor, das Recht und Sendung in sich fühlt, in reckenhafter Einsamkeit der entarteten Zeit ein neues Menschenbild entgegenzusetzen. Nichts wurde ihm an Leid, an Einsamkeit, an tragischer Schicksalsbewußtheit, an Dunkel und Grauen genommen. Noch härter als bisher richtet sich Weinheber gegen die Frevel des Zeitalters, den Zusammenbruch und Verrat jeder echten Menschlichkeit im Dasein eines Volkes, gegen den Verlust des Großen und den Triumph des Niederen. Jetzt sieht er es nicht mehr nur von der eigenen Not, sondern von den nun gesicherten absoluten Werten her, die eine große Vergangenheit bietet. In der Kraft des Hassens und Verachtens stellt er sich ebenbürtig neben George. Noch unbedingter als bisher wagt er es, sich illusionslos der dauernden Fragwürdigkeit alles menschlichen Geschicks, der Unenträtselbarkeit des Daseins, der Macht des Todes, der Vergängnis zu stellen. Nacht und Untergang — sie sind nach wie vor das gewisse Schicksal, das nun als Gesetz des Zeitalters überhaupt erfahren wird, dem auch der Dichter als Sohn der Zeit verfallen muß. Was bisher im Ich erlitten wurde, wird nun als Verhängnis des Seins, als Gesetz aller menschlichen Existenz in dieser Zeit und Wirklichkeit erfahren und damit aus subjektiver Verzweiflung zu objektiver metaphysischer Tragik des menschlich Existenzganzen überhaupt erhoben. In die Stelle des Ringens mit der Frage der Schuld tritt das Wissen um ein Schicksal — ein Wissen, das trotz abgründiger Düsternis zugleich die Kraft bedeutet, sich erkennend in das Gesetz zu stellen, um auszutragen, was verhängt ist. Aus der Dumpfheit jugendlichen Ringens erhebt sich nun die starke, stählerne Geistigkeit

[10] Meine geistige Heimat in Jahrbuch deutscher Bibliophilen, hsg. H. Feigl, Wien 1937, S. 100.

des Dichters. Denn entscheidend ist, daß hier eine Bewältigung des Daseins um seiner Zwiespälte aus der Kraft des absoluten, sich frei entscheidenden und bestim menden Geistes errungen, damit der Macht und Freiheit des menschlichen Geiste eine herrscherliche Würde und Sendung neu zuerkannt wird. Der Geist ist Aufgab und Wesen des Männlichen, Freiheit der Wahl, Sieg über das Leben als Ver hängnis und Widerspruch, grenzenloser Aufschwung zum Göttlichen, Dauernde im Sieg von Traum und Kunst. An die Stelle ausweglosen Verfallenheit trin nun in Weinheber das Wissen um die Freiheit der geistigen Entscheidung, an di Stelle hilflosen Erleidens die heldische Haltung und Tat. Über Verzweiflung un Aufruhr legt sich das immer tiefer in die ewigen Ordnungen einführende Wisse um die Notwendigkeit dessen, was gerade dem hohen Menschen als Schicksal un Leid auferlegt ist. In „Adel und Untergang" wird, was bisher als grausames Ver neinen durchlitten wurde, in gewaltigem Umschlag und in härtester Zusammer fassung aller inneren Kräfte zu schöpferischem Sinn. Das Leid wird zur Kraf die den Menschen zu seiner letzten Wahrheit und Freiheit, den Einsamen und Ver zweifelten zu Gott führt, der in ihm lebt und den er in sich erlösen muß. Erst jet erhält dieses Weltbild seine letzte Düsternis, da es den Widerspruch, die Nacht al Gesetz menschlichen Seins überhaupt erfährt, hinter dem keine Erlösung wartet un das nichts als ruhmlose Vergeblichkeit vor sich sieht. Dennoch bedeutet das tragisch heroische Menschenbild, das der Dichter nun in sich aufrichtet, eine Befreiung

„Ich darf euch zeigen, wie man die Nacht empfängt.
Hochauf mit dargebotener Brust und klar
das letzte Antlitz hin ins Nichts, ins
Leere gesammelt: bewußt — stolz — traurig."

Nichts in dieser Wirklichkeit wird durch eine idealistische Flucht aus ihr herau verfärbt, geleugnet, vielmehr wird sie im ganzen Umfang ihrer tragischen Be drängnis nur noch tiefer als die Aufgabe des Menschen erfahren, die er bestehe muß. Doch ist nun der Durchstoß durch allen Schein vollzogen, der Mensch nackt einsam, mit letzter Anstrengung auf sich selbst gesammelt. Unerlöst bleibt der tra gische Dualismus von Traum und Wirklichkeit in dieser irdischen Existenz, abe über ihr hat Weinheber in den geistigen Ahnen den entbundenen ewigen Bereic des Großen und Schönen als Ruf über alles zeithaft-Vergängliche hinaus er fahren, damit den metaphysischen Sinn der Kunst, der in dieser Wirklichkeit fü das Ewige bestanden werden muß. Der tragische Dualismus des Seins ist nun i das Gesetzhafte gehoben — damit erhält das persönliche Leiden des Dichters di Berufung, den tragischen Zwiespalt im gültigen Sinn zu lösen. Er wird zum Künder des Adels im Untergang: darin erlebt er sich stellvertretend als der ewig Deutsche, der immer wieder ruhmlos und vergeblich dem Schicksal entgegentrat um sich an ihm in seiner reinen Wahrheit zu bewähren. Das Furchtbare der Ver dammung in die entartete Zeit wird nun — angesichts der großen geistigen Ahnen schaft — erst ganz bewußt; mit unsäglicher Schwermut ringt der Dichter mit dem

Geschick, unentrinnbar in den Herbst der Menschheit geboren zu sein, das Reich seiner Sehnsucht nur im Vergangenen erfahren zu müssen. Aber Leid, Einsamkeit, das Wissen um das Große — sie sind jetzt schöpferische Mächte, erlesende Berufung. Es ist das Bedeutsame, wie hier ein völlig vereinsamter Mensch inmitten tragischen Geschicks, ganz auf sich geworfen eine heroisch-idealistische, aus Geist und Wille und Traum und aus dem Rückgang auf letzte völkische Artkräfte geborene Form der Bewältigung des Wirklichen in allen seinen Bedrängnissen findet, die sich nicht in weltflüchtiger Transzendenz aus dem Leben heraushebt, sondern in dieser Wirklichkeit selbst die Möglichkeit einer adlig-unbedingten Erfüllung des Menschlichen findet: aus der Kraft der eigenen Seele. Und es ist das Große, daß diese einsamste und allerpersönlichste Entscheidung, die bis in letzte Tiefen des Ich hinabstieg, zugleich eine Entscheidung innerhalb des Volksganzen wurde, sich an ein Urverhalten, das in der Seele seines Volkes dauernd liegt, anschließt, so daß sich im Ich des Dichters diese Seele seines Volkes mitten im Abfall ganz offenbart. Dieses Ich schloß, indem es sich ganz zu seinem Geschick und seiner Sendung bekannte, das Menschliche überhaupt auf — als Inbild dessen, was sein Volk zu leben vermag, wenn es den Mut zu seinem Schicksal, zu sich selbst hat.

Durch das Geheimnis der dichterischen Sprache als die unmittelbare Bekundung der dauernden Wesenheit des Volkes trat der Dichter, wie es Weinheber erlebt und vielfach ausgesprochen hat, in die Schicksalsmitte seines Volkes ein — als sein Herz, das das zeitlos Dauernde des Volkes einsam lebt, findet der Dichter durch seine Kunst in seine überzeitliche Gemeinschaft. „Wenn die Götter sterben, nehmen sie die Lieder mit. Daß die Götter nicht stürben, daß dies Edle und Außergewöhnliche nicht sterbe, d a f ü r sind wir Dichter dem Volke verantwortlich: dafür, daß wir ihm das, was es uns anvertraut, seine Seele, sein Gefühl, seine Sehnsucht nach Reinheit und Wahrheit, Schönheit und Gerechtigkeit, ebenso wie jenen B i l d gewordenen Ausdruck alles dessen, seine S p r a c h e zurückgeben, in jener unanfechtbar letzten F o r m, die das höchste G l e i c h n i s einer volklichen Seelenheit ist: im Gedicht." [11]

Auch diese Bindung mußte Weinheber als tragische Spannung erfahren, auch sie erlitt der lang Verschwiegene als den Zwiespalt zwischen dem zeitlos Großen und dem zeithaft Niederen, der aller Existenz eingelegt ist. Denn gerade diese Sendung des Dichters, die dauernde Art des Volkes in sich zu tragen und bildnerisch aus sich heraus für alle zu gestalten, bedeutete, als Größe, die brückenlose Entfernung aus der Zeit, von der Masse und dem Tage in die Einsamkeit. Weinheber hat bis in das Letzte diese Feindschaft gegen die Zeit, die solche Kündung des Großen bedeuten muß, ausgetragen. Wahres Dichtertum hieß ihm, als über die Zeit hinaus Gesendeter gegen die Zeit mit härtestem Nein zu stehen, daheim zu sein nur in „der Idealgemeinschaft der wenigen Guten und Edlen . . ., die er,

[11] Die deutsche Dichtung und die Wirklichkeit des Volkes, Weimarer Reden 1938, Hamburg 1938.

durch die Jahrhunderte, als seine wahren Zeitgenossen anerkennt".[12] „Der Künstler vollende sich, aus seinem Blute, aus seinem Leiden heraus, aber er lasse sich nicht hinabziehen! Er dient durch Beispiel, durch Adel. Der Künstler stehe an der Spitze und das Volk folge ihm! So will es das Gesetz." [13] Damit war Dichtung erneut echtes Bildnertum geworden, das aus einer letzten Wesensbeziehung zwischen dem Genius und dem Volke Sinn und Wirkung empfängt.

Im Dichtertum rettet sich das Menschliche vor seiner Zerlösung in der Zeit, sammelt sich, was als Adel blieb – das erfuhr Weinheber am tiefsten an sich selbst. Aus solcher Sendung reckt sich die Kraft auf, dieses Dasein trotz seiner tragischen Antinomie zu tragen, zu dulden. Die außerordentliche seelische Dynamik der Oden in „Adel und Untergang" wächst gerade daraus hervor, daß diese Tragik immer neu abgründig bedroht, erschüttert, dauernd Kampf und Bewährung fordert, niemals zur Ruhe gelangen läßt. Dennoch bedeutet das Wissen um das Gesetz, um die Sendung, um die in ihr geborgene Würde, um das Zeitlose als Wahrheit über dem Irdischen die Kraft, sie zu bestehen. „Voll Geheimnis und untertan fernem Stern, doch der Fahrt dienstbar, getreu und kühn." Der Tragik der Sendung zu entfliehen, hieße, ihr selbst auszuweichen, das Göttliche zu verraten. An die Stelle jugendlich-titanischer Verzweiflung ist nun die Kraft zum Tragen, Leiden, Dienen, Gehorchen getreten, das Wissen um eine Bindung an das innere Gesetz der Vollendung, das vor dem Ganzen der Menschlichkeit dieses Volkes unentrinnbar verpflichtet. Damit erkämpft Weinheber eine Haltung, die zeitlos ein dauernd Menschliches verkörpernd sich vom Zeitlichen löst, um es doch ganz auszutragen. „Unberührt drüberhin, aber des Abgrunds allwissend. Weise und ohne Zeit." Es ist das Große an dieser Dichtung, wie sie in einem Zeitalter der Vermassung allem menschlichen Daseins dem einzelnen, einsamen Menschen seine Größe, Würde, Kraft und Freiheit zurückgibt, seine schöpferische Macht, ohne daß ihn diese Einsamkeit über das volklich Ganze in eine abgelöst autonome Existenz verführt. Das Problem Individuum und Gemeinschaft, Künstler und Volk ist von diesem Dichter in zeitlos gültiger Weise beispielhaft bis in letzte Folgerungen durchlitten und gelöst worden. Indem er ganz er selbst ist, lebt er die Wahrheit seines Volkes. „Verloren, stolz, zum Kniefall zu deutsch und ein Hort den Göttern." Hier wird das Göttliche, das aus dem Dasein schuldhaft verstoßen und verraten, an ein Jenseits unerreichbar preisgegeben worden war, wiederum im Menschen zurückgewonnen. Weinheber hatte um Gott gerungen, um ihn in diesem Leben zu verwirklichen – und fand ihn in der von ihm beispielhaft gelebten Kraft des Menschen, seine reinere, höhere Wirklichkeit trotz dieser zeithaft-irdischen Existenz zu vollenden. Den Gott, den er erstickt und verraten wußte, den er in seiner Jugend ersehnte, verflucht, nicht zu erlösen vermochte – er vermag ihn nun, nachdem er das tragische Gesetz

[12] Gedanken zu meiner Disziplin, a. a. O. S. 45.
[13] Gedanken zu meiner Disziplin, a. a. O. S. 46.

ner Sendung auf sich nahm, aus sich selbst zu befreien. Damit wird möglich, lbst diesem Geschick zu danken, der Einsamkeit, der Qual, der täglichen Fron, all m Verhaßten, denn es wurde zur Kraft durch die innere Macht der freien und issenden Seele. „Immer aus Not, nimmer aus fettem Nichts wächst das Große rauf." Doch ebenso entscheidend ist an diesem Weltbild, daß und wie unbeugsam s Große erlitten werden muß, nur aus dem Schmerz das Licht aufsteigt, nur s dem Abgrunde die Höhe ihre überirdische Schönheit erhält, nur aus unsäg=hem Opfer die Kunst befreit werden kann.

Schmerz bleibt dieses Leben, Untergang ist das unentrinnbare Schicksal der Zeit; r Tod ist das dunkle auslöschende Verhängnis über allem menschlichen Sein. r tritt nun, als überpersönliches Geschick in seiner ganzen Tiefe ermessen, in die itte der Oden dieser Jahre. Im Reich der Toten fand der Dichter seine geistig=elische Heimat, die Bindung an eine unbedingte Welt und Menschlichkeit; in ihm einzig Dauer. Doch dieses Wissen um das Unsterbliche hob nicht über die Tragik r Todesverfallenheit in diesem Dasein hinweg. Alles Menschliche im hier zu be=henden Dasein bleibt dem Untergang wehrlos verfallen. Wer nur das Irdische bt, ist ganz ihm preisgegeben, ein „Irrwisch des Todes", der „vorüberweht". ber auch der Dichter weiß um unentrinnbaren Untergang. Immer ist der Tod genwärtig — im Schicksal des Einsamen wie im Verhängnis der Zeit, die rettungs=s sich preiszugeben schien. Tiefe Schwermut erfüllt des Dichters Sendung, denn , dessen Sang Größe, Adel, Dauer schafft, muß in allem Wirklichen das frevelnde ersagen seines Volkes erfahren; er, der nach dem Unsterblichen ruft, muß seine otschaft, sein Werk wie sein Menschliches unter dem einen gleichen Verhängnis n Tod und Untergang wissen. Als Sang des Untergangs erleidet Weinheber in esen Oden seine Dichtung: vergangen ist der Frühling der Menschheit im adlig=hönen, stark=heiteren, maßvoll=befriedeten Griechentum, gestorben die Welt der ötter, verloren die eigene Jugend, untergegangen ist „jenes Große, die Kunst nd alles Edle" — unter dunkelsten Schatten des Vergehens erlebt der Dichter h und seine Welt. „Fühl, wie die Wüste wächst" ... „und nichts errettet die Seele ehr". Dieses Wissen um den nahen Tod, seit Weinhebers erstem Gedichtband genwärtig, entwächst einer Uranlage seines Lebensgefühls, das nun in „Adel nd Untergang" zum Weltbild gehärtet die eigene Erschütterung als Gesetz alles enschlichen Seins in diesem Zeitalter begreift: immer im Verhängnis des Todes leben. „Unsere beste Sehnsucht, sie darf nur mehr eins: beweinen". Der Tod dauerndste Wahrheit, höchste Macht gegenüber allem Menschlichen, unbesiegbar lbst durch das Heiligste des Dichters: Geist, Sprache, Werk und Weisheit.

„Ihr, die alles Denken geschändet: Tief denkt,
wer den Tod denkt; tief, der Gedanken tiefsten.
Maß der Dinge, er nur erlaubt, das schwanke
gültig zu messen."

Aus solchem Wissen um das in unendlichem Dunkel auslöschende Vergehen wi nochmals alles zur Frage, was als Adel, Sendung, Weisheit der Dichter gegen di Schicksal aus der Kraft seiner Seele eroberte. Hier war eine letzte, fast überwä tigende Aufgabe gesetzt: auch das lähmende Grauen des Todes zu überwinde durch die freie Entscheidung zu ihm, indem er als die höchste schicksalhafte E probung erkannt wird, damit ganz zum Leben, zur Bestimmung hinführt und d Mut zu ihm eine letzte Treue zum Ich, zur Sendung, zum Adel trotz des Wisse um den Untergang und die Vergeblichkeit bedeutet. Auch der Tod wird als Du kelstes zum schöpferischen Ruf, sein Erleiden zu heroischem Handeln. Erst angesich seiner, im Wissen um das unentrinnbare Vergehen erhält der Mensch den höchsti Adel: sich treu zu sein trotz nahen Untergangs. So wird von Weinheber mit her ischer Bändigung einer immer wieder überwältigenden Schwermut und Trau und noch angesichts des Unergründlichen auch der Tod sinngebend in die Grö und Verpflichtung des Menschen einbezogen – als letztes Maß der Dinge, v dem sich hohes Menschentum bewährt.

„Selbst die Erde verweht und die Götter sterben,
Doch Dauer hat der Tod. Die Vergeblichkeit hat Dauer.
Dauer hat, die uns umhüllt, die Nacht.
Zu fragen ziemt uns nicht. Uns ziemt zu fallen:
jedwedem auf seinem Schilde."

So hart und unbedingt sich dieses Urbild einer schicksalsgehärteten, selbst den T umfangenden Menschlichkeit aus der Freiheit geistiger Entscheidung gegen all Dunkel aufreckt – es bedeutete eine erschütternde Ablösung des Menschlichen v allem erfülltem Dasein im Wirklichen, eine gnadenlose Einsamkeit im irdisch Raum. Weinheber selbst hat davon gesprochen, wie hinter diesem alles opfernd Ringen um unbedingten geistigen Adel mit gleicher Leidenschaft die Sehnsu nach leiblicher Heimat rief, nach innerer Erfüllung dessen, was dem Menschen dieses Leben als Liebe, Wärme, Nähe, Wachstum, innige Welt der Dinge z geteilt ist.[14] Die heroische Einsamkeit der Oden war eine äußerste Form, d Leben zu bestehen; sie bedeutete die Preisgabe alles dessen, was als Glück u Heimat im Irdischen beschieden sein kann und nach dem gerade auch die äußert Spannungen umfassende Seele des Dichters rief. Die „Heroische Trilogie" ist d Zeichen, wie er es vermochte, auch das Irdisch-Wirkliche in diese Schicksalsan wort aufzunehmen, ohne sich an es zu verlieren.

In dem ersten Teil der Trilogie vollzieht sich eine Heiligung auch des Irdische die der erhöhenden, entbindenden Traumkraft des Dichters entwächst, aber ihn das Irdische, seine Schönheit befriedend einführt. Die Liebe, wie sie schon die O „An die Gefährtin" feiernd besingt, hat den einsam Preisgegebenen in die G

[14] Meine geistige Heimat, a. a. O., S. 103.

genheit des Irdischen geführt, um die zerreißende Spannung zwischen Traum
Wirklichkeit, unendlicher Sehnsucht und hiesig Gegebenem, zwischen titanischem
rnendrang und naher Gemeinsamkeit zu befrieden. In der „Heroischen Trilogie"
Weinheber der Ausgleich gelungen, die Ganzheit menschlichen Daseins er-
cht. So wie der mittlere Terzinenteil aus dem seligen Glück geborgener Kind-
t durch die Qual der Jahre äußerer Not und inneren Suchens zur Beglückung
s schöpferischen Menschen durch die Schau des Schönen führt, so vermögen
e erste und der zweite Sonettenkranz das irdische Da-Sein und die dichterische
ndung zu einem Ausgleich kommen zu lassen, in dem das Ganze des Mensch-
hen, das ihm zu leben beschieden war, sich eint. Hier ist das Glück einer leiblich-
ischen Heimat so wie die erhabene Gewißheit einer heroisch-adligen, in tragischem
ealismus aus dem sich frei entscheidenden Geiste bestimmten dichterischen Sen-
ng gefunden. Nicht als selbstgenügsam fragloses Glück — aber als gestaltende,
ldnerische Bändigung im Wesen, das über allem Schein und Trug der Zeit, über
lem Wahn und Irren des Menschlichen ein reines Inbild verkörpert. Schopen-
uers Wort: „Ein glückliches Leben ist unmöglich: Das Höchste, was der Mensch
langen kann, ist ein heroischer Lebenslauf", gibt der Trilogie die Grundstimmung.
er Dichter, der nun zur gültigen Kraft und Form seines Wortes gefunden hat,
rmag durch sie aus dem Irdischen auch das Wesen zu erlösen, das Wirkliche zu
iner inneren Wahrheit zu erhöhen. Im Wort wird das Irdische Gestalt, damit
m Dauernden, das, dem Zufall enthoben, sich in reiner Schau entfaltet. Auch
e Sonette des ersten Kranzes, die so tief in das Glück endlich errungener Heimat
r Seele, in das Licht begnadenden Sommers, in den Frieden gereifter Stille,
ller Ernte einführen, sind geformt aus der Spannung dieses Lebens, das un-
läßig ringend bewältigen muß, nur daß der einst allzu wilde Sturm nun zur
ifen Weisheit wurde. Hinter ihnen leben die Schatten von Schuld und Einsam-
it, düstert die Not schwerster Jahre — über ihnen tönt der Ruf ins Ungemessene,
erne, übermenschlich Große noch immer. Doch zwischen diesen Welten ist jetzt,
rn zerstörender Zerrissenheit, die Heimat im Irdischen gefunden: als Dauer, Ge-
tz, Einkehr. Eine Beichte und ein Bekenntnis sind diese Sonette, die aus dem
ersönlichen aufsteigend eine überindividuelle Form menschlichen Daseins ver-
irklichen: in der Bändigung des Ungemessenen die Einkehr in die heilige süße
rdnung dieses Lebens zu finden, seinen reinen Dingen damit aus der Kraft und
emut des eigenen Herzens einen Sinn zu geben, der zu tiefer Andacht führt vor
em, was ist. Noch bleiben der unbedingte Widerspruch zur Zeit, das Wissen um
enschliche Not. Aber der Dichter, der in jugendlichem Aufbruch mit titanischer
aßlosigkeit, aus der Überfülle seiner Glut das Absolute erzwingen wollte und
das Dasein vernichtete, der unter der Verzweiflung gigantischer Widersprüche
nd des Ungenügens fast zusammenbrach, schuldhaft gegen sein Ich und die Welt,
t nun die Weisheit des Menschen gefunden, der aus gesammelter Kraft des
erzens in das Gesetz tritt, um es dienend zu erfüllen.

„Nicht feige, nur der Grenzen sich bewußt
bemeistert wohl, doch stark der Strom sich bettet:
Kraft fand zur Form und Form hält weise haus."

Es ist eine Lebensantwort, die, aus dem Persönlichsten erkämpft, eine dauerr Aufgabe des Menschlichen gestaltet. Der Verstoßene, der sich übermäßig verlange aus allem Menschentum herausriß, findet die „Insel der Geborgenheit", dar die Bindung, das Eingefügt-Sein im Rund der Dinge, im innerlich vertraut Kreis, im Wachstum des Lebens. Nicht Resignation führt ihn zu ihm, sondern Heimkehr aus wildem, alles verlangendem und vernichtendem Subjektivism in das Wissen um die innere Ordnung der Dinge, das sich nur dem erfüllten H darbietet, das zu lieben, zu dienen und zu danken vermag. Von ihm aus ist Ja zu diesem Leben möglich, das trotz allen Wissens um das Schicksal, um d Ruf des Unendlichen, um die Nacht alles Menschlichen in ihm nicht nur ei heroisch-düstere, sondern auch schöne Wirklichkeit begreift.

„Und dieser Erde Vielfalt, dies Hienieden,
noch immer ist es groß und ungemein;
und wert, ein Schicksal sich daraus zu schmieden
und süß genug, um atmend da zu sein."

Aus der Kraft der Seele — „Sie bleib und lebe!" — hat sich eine Heiligung d Irdisch-Wirklichen vollzogen, die den Dichter von nun an immer tiefer in das Wi liche seines menschlich-dichterischen Daseins, in das Rund von Volk und Heim einführt und das tragische Gegenüber auflöst. Doch hieße es, die schöpferische D namik dieses Dichtertums völlig zu verkennen, wollte man in dieser nun wah haften „Befreiung", die nicht mehr Rausch, sondern Weisheit, nicht mehr Hingab sondern Gestaltung ist, ein Verzichten sehen, das sich ergibt.

Hat so im ersten Sonettenkranz der Mensch als Sohn der Erde in die Gemei schaft des Irdischen gefunden, in einen festen, bindenden und erfüllenden Kre im Ganzen, der trägt und birgt, beglückt und umgrenzt — in dem abschließend Sonettenkranz erhebt sich mit gewaltiger Steigerung und Verdichtung das U bild des heldisch-einsamen, tragisch schicksalbereiten Dichters, der als einziger sich ein großes Menschentum in entarteter Zeit gerettet weiß. Die Einkehr in d Irdische bedeutet nicht einen Verzicht auf das Ewige, Unsterbliche, den erhaben Traum im Leid — „du jenes größeren Lebens heiliges Brot" —, sondern auf de nun fest gewonnenen Grunde vermag sich dieses Dichtertum mit seiner unbedingte kampfbereiten, eine höchste Menschlichkeit in sich verwirklichenden Größe zu heben. Dem menschlich Errungenen folgt die Kündung dessen, was der Dicht aus gleich gebändigter Kraft, Weisheit und Bindung als seine Berufung endgül bewährt. Aus eigenem Schicksal vermag Weinheber das Dichterische und d Heldische wiederum als Einheit zu sehen, *als Urbilder aufzurichte* die die Teilhabe des Menschen am höheren Sinn des Lebens, am Dauernden ve körpern. Der Held und der Dichter: beide sind Offenbarungen des Ewigen, e

g des Menschlichen über das Sein. Je härter das Joch der Notwendigkeit, ein rnes Schicksal sie zu vernichten droht, um so unbedingter wird — im Leiden im trotzenden Dennoch — die „Würde dieser Heldenheit", die Gewalt ihrer tscheidung. Der tragisch-heroische Idealismus Weinhebers findet hier die gültigste Aussprache. Aus allem Schein gehoben richtet sich das Bild einer zum zten entschlossenen, unbeugsamen, durch alles täuschungslos hindurchschreiden Männlichkeit auf, in dem der Dichter aus Leid und Sieg ein dauerndes ispiel seinem Volke schenkt: als Ruf zur Würde, Kraft, Größe des Menschlichen. nn nicht das Werk und die Tat, sondern nur das, was der Mensch zu leben verg, ist ewig gültig, jenseits der Vergänglichkeit. Im Helden und Dichter, die ander gleich sind im Leiden, das in ihnen zugleich Tat ist, in der Treue zu sich st, im Mut zum Untergang begegnet Gott dem Menschen. Das Ewig-Gültige, sterbliche — es muß und es kann nun in diesem Irdischen gelebt, gestaltet werden. ine Flucht ist solchem Weltbild mehr gegönnt, keine Hilfe, die über diese tragisch rchlittene Wirklichkeit hinausführt: „Die rauhe Erde einzig ist die Welt."

Wir haben nichts als diesen Weg der Schmerzen." Doch das Leid wird zur aft, das Bestehen im Wirklichen zum Sieg darüber, der erlöst, damit jenseits n Untergang die ewige Wahrheit des Menschlichen kündet. Dieser heroische ealismus richtet sich ganz auf den Sieg über dieses Leben aus ihm selbst heraus: s dem tiefsten Rückgang auf die wollende, herrscherliche innere Freiheit des enschen. Das Leid ist schöpferische Kraft, Sinn in sich, Aufruf zur Größe.

„Sich selbst gehorsam und in Schicksals Zucht
gestaltet sich das Beispiel der Vollendung."

Dieses Heldentum ist, trotz seiner tragischen, immer zum Kampf gerufenen nsamkeit, zugleich ein höchstes Dienen am Ganzen, denn Weinheber weiß nun nz um die Gnade des Dichters, im tiefsten Rückgang auf sich selbst das Ganze nes Volkes zu verwirklichen. Nicht auf das Ich zielt das heldische Bewußtsein, ht auf Ruhm und Lohn — von Antike und Christentum hebt Weinheber die r verkörperte Haltung scharf ab —, sondern auf die Selbstvollendung im Irchen, die stellvertretend für alle den Adel durch Beispiel rettet, durch das gte dichterische Bild, das aus dem Zufall in das Wesenhafte hebt. Und selbst rt, wo Werk und Beispiel noch in tiefer Fragwürdigkeit aller Existenz von fruchter Vergänglichkeit umdüstert werden, auch dieses Letzte umsonst erscheint, bahrt diese Haltung ihre unerschütterte Stärke: vor dem Tode. Selten wurde in utscher Dichtung gewagt, die Problematik menschlicher Existenz mit diesem Mut m Abgrund, zur hüllenlosen Wahrheit zu leben, ohne daß der Dichter in den essimismus der Verzweiflung sänke; vielmehr führt noch das abgründigste Wissen n das Nichts zum um so freieren Ja zum Ich, zu seiner Sendung, zur unbedingten reue zu Schicksal, Leid und Weg.

Damit wird auch der Tod als Erfüllung in dieses Leben hineingenommen und heiligt. Nicht mehr als Grauen, Vergängnis, als Verlockung zu Flucht und Er-

löschen wird er erlebt, obwohl dies alles noch gegenwärtig bleibt, sondern
„Helfer, Freund, Befreier". Denn vermag auch vor ihm der Mensch er selbst
bleiben, dann ist seine Vollendung erreicht, und „makellos" vermag er in se
Ewigkeit, in sein Sein einzugehen. Dann bedeutet der Tod Eingang in das Ü
irdische, nicht aber mehr blindes Vergehen wie allem, das nur dem Irdischen l
Der Mensch, der diesen heldischen Entscheid vermag, bleibt unsterblich im Wirklic
und Sterblichen als Beispiel.

„Doch stirbt nicht, wer sich keiner Zeit verschrieben;
nicht, wer den Stern in Ehrfurcht walten läßt:
Der Weise mit dem adeligen Herzen."

Der Tod ist so die reinste Bewährung dieses Lebens. Damit ist im gewalti
Abschluß der Trilogie auch der Tod als letzter, düsterster Abgrund des menschlic
Seins bezwungen und in ein großes Dasein als seine Erfüllung hineingenomm
Aus eigenem Geschick und Sieg hat Weinheber damit ein höchstes ethisches
tragisch-heldisches Menschenbild aufgerichtet, das, einsam angesichts des Zeitalt
das Menschliche entbunden von allem Zeithaften groß, adlig, weise erfüllt. Se
in der Schwermut des Todes erfährt es das Glück einer reinen Bewährung. D
Menschen ist eine feste Mitte wiedergegeben — aus der Freiheit seines Geistes
der Kraft seines Ich nach langem Relativismus alles Selbstbewußtseins wird
wieder zur Verwirklichung des Großen und Edlen inmitten des Zerfalls gefül
trotz zerreißender Leiden und Mächte, trotz eines erbarmungslosen Wissens
die Bedrängnis der ihm auferlegten Existenz. Der Dichter gibt ihm zurück,
er frevelnd verlor: den Sinn für Adel und Gesetz, die Kraft zu Kampf und Tre
den Mut zum Grauen und zur Einsamkeit, die Wahrheit seines Traumes und
Wirklichkeit des Göttlichen in seiner Seele. Dieser Rückgang zu einem Urbild
Menschlichen, das dem hohen Erbe des deutschen Idealismus das Wissen um se
tragische Ausgesetztheit in der ihm hier unentrinnbar und ausweglos aufgegeber
Wirklichkeit zufügt und es so noch in seinen Spannungen vertieft, war mög
nur im radikalen Durchstoß vom Schein zum Sein, in dem sich die letzten Wa
heiten des Schicksals furchtbar und groß offenbaren. Sie zu gestalten heißt ni
die Dämonen zu verhüllen; vielmehr müssen sie stets gegenwärtig bleiben,
sich die Kraft des Menschlichen erfüllen. Dieses Menschenbild ist ein beständi
Aufruf, eine unendliche Aufgabe. Es zu leben, bedeutet immer neu Erleiden
Opfern, eine immer wieder heldisch angestrengte geistige Tat. Es fordert, ger
weil es das Ganze innerlich lebt, beständig, im Zeitlich-Wirklichen einsam zu se
Diese heroisch-tragische Freiheit im Geiste bedeutet zugleich eine tiefe Demut
dem Schicksal.

In der Ode „An mich" in der „Späten Krone" (1936) wird nochmals im e
samen Selbstgespräch das Thema dieser Wandlung vom zwingenden, trotzend
ganz auf sich selbst gerichteten Titanen zum demütig Dienenden aufgenommen, d
unter das Gesetz gestellt, in der Bescheidung und Stille, im Warten und Glaub

r Erfüllung wachsend entgegenreift. „Die Götter sind" — in diesem Wort gt die Tiefe dieser Wandlung begriffen: sie führt zur geduldig-weisen, reifen digung in ein nun als begnadend, nicht mehr zerstörend erfahrenes Schicksal. Der chter, der Gott stürzen oder ihn ganz in das Irdische reißen wollte, hat nun, dend und duldend, durch sich selbst seine Wahrheit und Größe erfahren, vor nen dem Menschen nur Ehrfurcht bleibt, die dient und wartet in Stille, Frei- it und Adel.

hatte in „Adel und Untergang" das Ich sein Gesetz gefunden, ein herbes, düster- roisches Weltbild, das aller Spannungen bewußt sie zu bestehen und in ihnen h selbst, Adel und Kunst zu bewahren vermag — im folgenden Bande der hohen chtung, „Späte Krone", öffnet sich der Blick des Dichters immer weiter den uernden, urbildlichen Gesetzen des menschlichen Seins. Nun gilt es, das Mensch- he schlechthin zu bestimmen — als die innere Gestaltung der Wirklichkeit, die nem Volke zu leben aufgetragen ist. Das Entscheidende dieses Bandes liegt rin, daß aus volklichem Grunde ein Mythos des Menschlichen aufsteigt als ündung dessen, was trotz aller Zwiespälte, Spannungen, Bedrängnisse dem enschen als eine letzte dauernde Wahrheit in und über ihm gesetzt ist. Der Dichter, r sich unbedingt von aller Gemeinsamkeit der Zeit sondern mußte, weil er in ihr ur den Schein, die Entartung, den Frevel einer sich preisgebenden Menschheit d Volkheit erlitt, ist seit diesem Bande auf dem Wege, von den geheiligten Ur- ächten dieses Volkes aus seine Menschlichkeit zu gestalten. Das Echo des Bandes Adel und Untergang" öffnete ihm sein Volk, führte ihm die Bewahrenden zu, ach denen er rief. „Denn unser Volk, von anderen Völkern als Barbarenvolk eschalten, ist aufgewacht und erkennt sein Tiefstes wieder: seine Sprache. Es ehrt en Dichter wieder. Ich glaube nicht, daß es heute ein Volk auf der Erde gibt, as seine Dichter so ehrt, so würdigt und liebt wie das unsrige." [15] Jetzt war die rfüllung seiner Sendung, die in allen ihren Spannungen zum gesetzhaft-über- ersönlichen Bildnertum drängte, möglich. „Ich wollte freilich meinem Tempera- ent, meinem Leid und Traum nicht bloß ziseliertes Detail geben, ich wollte ins Belthafte, Große, in die Kunst schlechthin." [16]

Was Weinheber in seinem Ich erkämpfte, gestaltet er in dem Sonettenkranz An die Kunst" nun als ewige Ordnung der Künstlerschaft: im Durchgang durch lle Abgründe, Zwiespälte tragisch zu leben und sie sieghaft, daß das Dauernde ntbunden werde, zu bewältigen. Der Künstler mußte ihm ein Urbild des Mensch- chen sein, denn er allein besitzt den schöpferischen Traum als ewige, in das Un- erbliche führende Sehnsucht, er allein durchleidet ganz die Not und Gefangen- haft der Seele im Irdisch-Zeithaften, die „Gefahr der Fahrt". Er hat allein die raft, das Menschliche in seiner verzehrenden Wucht zu durchschreiten, um aus

[15] Weimarer Reden a. a. O., S. 65.
[16] Meine geistige Heimat, a. a. O., S. 102.

diesem Leid und im eigenen Opfer die reine Flamme des Werkes zu zeugen. D
Künstlertum ballt sich das Geschick aller echten, starken, aus dem Ganzen d
Daseins lebenden Menschlichkeit, die so um ihre Freiheit wie um ihr Gesetz, u
Schicksal, Sendung und Traum weiß: zwischen „Engelscharen und Teufelsspu
gemartert und betört", zwischen Göttern und Dämonen den „reinen Gottestod
zu erlösen, der das Menschlich-Vergängliche zur reinen, dauernden Gestalt erhe
Im Sinnbild solcher Gestalt das ewig Menschliche für sein Volk, ihm und de
Göttlichen dienend, aufzurichten ist nun das Ziel der hohen Dichtung Weinhebe

„Ein Bild von uns, getreu und formerlesen
ist mehr als Spiegel, sich darin zu deuten.
Es ist das Wort, das wir zu sagen scheuten:
Im Kreis die Mitte, in der Flucht das Wesen."

Die gleichen Spannungskreise, die sich bisher begegneten, werden im Blick auf d
Ganze des Menschlichen endgültig durchschritten. In der Ode „Kaisergruft" vo
zieht sich die Überwindung des Todes, soweit er als verfallendes Erlöschen,
ausgleichende, vergebliche Entwertung alles Gelebten, als Vergehen und V
gessen aller hiesigen Vollendung begriffen wurde. Wohl erliegt ihm alles, w
nur und nichts als Leben ist, zerfällt in ihm alles Knechtische, Schwache, Fleis
liche ins Nichts, doch dauernd bleibt in ihm noch der Adel, der frei aus Trau
und Geist und Wahl sich gestaltete. Am Sinnbild der Kaisersärge offenbart s
die Unsterblichkeit des Großen. Nicht ein Ende des Adels ist der Tod, sondern sei
makellose Bewährung. Auch der Tod wird bestimmt von dem, was der Mensch
diesem Dasein erfüllte. Es liegt darin eine völlige Verlagerung des Existenzbewu
seins auf dieses mit höchster Verantwortung gelebte Leben: wie in altgermanisch
Haltung liegt in ihm die Entscheidung auch über den Tod. Was die Heldensc
als Dauer des Ruhmes feierte, erscheint nun, tiefer verinnerlicht, als Dauer d
Adels. Noch angesichts der Vergängnis bewahrt der Dichter die Kraft, absolu
Werte dieses menschlichen Daseins zu verkünden. Der Tod bestätigt sie ganz.

Nun gelingt auch die Einung von „Geist und Leben" — d. h. der Mensch zwisch
dem Zwiespalt, der den Vatergeist — als Traum, Ferne, Geist, Wille, als d
Schweifende, Sinnende und Tötende, Gewaltsame — und das Muttertum —
das erdhaft Gebundene, Beruhende, Fruchtbar-Tragende, Dunkle und Bewe
rende — als ein Schicksal austrägt: nicht mehr als vernichtenden Widerspruch, d
ihn der junge Weinheber erlitt, sondern als die Einung dessen, was das Mens
liche im Leben hütet und es über es hinaustreibt. Aus Mann und Weib wird i
Mensch geboren — nicht im dumpfen Sein, sondern nur in der Entscheidung,
ihn als Schicksal tragend bezwingt, entwächst solchem Zwiespalt das Dauern
Der junge Dichter hatte ihn qualvoll aufgerissen. Ihm bedeuteten die Geschlech
polare, unversöhnliche Feindschaft: das Weibliche war ihm befleckende Zerstörun
des Männlichen, Vernichtung von Traum, Adel, Größe, Reinheit durch die dum
Gebundenheit des Triebes. In der Gefährtin, wie sie die Ode in „Adel und Unt

ng" und der erste Sonettenkranz der „Heroischen Trilogie" gestaltet, fand er die nung von Nähe und Sehnsucht, Leib und Traum, zwischen deren Polarität n frühes Bild des Weibes und der Liebe zerrissen schwankte. Nun gelingt es ch hier, den vernichtenden Streit zu binden. Wie Leben und Tod werden Mann d Weib zu einem Schicksal des Menschen zwischen Erde und Traum, zwischen endlichem Gebären und jenem Vernichten, in dem Weinheber das Verhängnis s Mannes begriff. In den Müttern erkennt der Dichter einen gleich heldischen bel wie in der Schicksalsbereitschaft des heldisch bestehenden Mannes. In der utterschaft liegt ihm der tiefste Sinn des Weibtums; aus den Wurzeln, dem ig fruchtbar strömenden Sein das Menschliche immer neu zu gebären, alles ben schaffend zu erhalten und zu tragen. In der Gestalt der Mutter erhält das eibliche nun seine Heiligung, seinen schöpferischen Sinn. Es ist heilige Notwendigit und die eine dauernde Wahrheit des Menschlichen als sein Wachstumsgrund, s Boden des Volkes und erfüllende Heimat im Irdischen: „sind Brot und Krug d Stille und Traum und Grab". Doch auch das Mütterliche lebt unter dem esetz des Tragischen, denn dieses Irdische bedeutet ja, vom Männlichen berrscht, zugleich ein leidvolles Zerstören, Vergängnis und Opfer durch den sinnen-n, täterischen und tötenden Geist. Daß trotz unendlich sich wiederholenden merzvollen Hinsinkens aus den Müttern der Strom wachsenden Lebens unfhörlich dem Vergehen entgegenfließt, ist Zeichen ihrer Erhabenheit, eines helschen Mutes zum Verlust, ihre höchste Weihe. In der Mutterschaft ist das Weib mit in den Kreis des Volkes schöpferisch eingetreten — als Wirklichkeit und Mythos ll geheiligter Gewalt. In ihr tritt auch das Weib tragisch-heldisch unter das chicksal — dem Volke dienend und seiner Ewigkeit. Auch hier wird das Leiden in r Treue zum Auftrag zu heldischem Tun.

Ist so im Mütterlichen das Weibtum, gegen das Weinheber lange erbittert rang, die Mitte des Menschlichen einbezogen — in der Elegie „Die Taten" wird nun uch die Gefahr des Männlichen sichtbar, seine Schuld am göttlich Ganzen des eins. Das Männliche und das Weibliche — es sind zwei Urmächte aller menschchen Existenz in ihnen von Weinheber begriffen. Bestimmung des Mannes ist die at, aus Geist und Wille gezeugt, aus Sehnsucht, Rastlosigkeit, ungestümem rängen geboren. Sie birgt ein anderes dämonisch Äußerstes des Lebens: Tod, erstörung, wenn sie sich nicht dem Ganzen liebend, dienend einordnet, sondern uf sich gerichtet nur sich selbst auszuleben begehrt. Hier liegt eine andere tiefe efahr: daß in der absoluten, zu sich selbst drängenden Tat der Mann sich gegen as Leben ehrfurchtlos, wahnhaft zerstörerisch wendet, in Untergang und morenden Frevel stürzt, von der Leidenschaft seines Tätertums und der Überspanung des reinen Willens besessen, die nichts mehr zu verehren und zu glauben ermag. Von der Weisheit der Sprache geht Weinhebers Elegie aus, die den äter, der nichts als die Tat abgelöst von allem Verpflichtenden will, vom Tuenden, ätigen scheidet, in dessen Wesen eine höchste Verpflichtung als pflegendes Auf-

bauen, Dienen und Ordnen liegt. Die Dämonie der absoluten Tat ist hier e dauerndes menschliches Verhängnis begriffen: als Frevel der Macht, die d Dienst am Leben, die liebende Ehrfurcht vor dem Sein vergißt. Ein letztes E schick des Menschen wird in elegischer Klage gestaltet: zu klein zu sein vor der Au gabe, dem Ganzen dienend Liebe und Tat zu einen, Ehrfurcht und Willen, u gewaltlos zu schaffen, in Weisheit zu gründen, die nicht der blinden Macht, so dern erkennender Güte entspringt. Nur wo der Weise liebend handelt, wächst d Leben. Eine unendliche Aufgabe öffnet sich so dem Menschen: aus solchem Zwiespa und Frevel heraus seine Sendung zu erkennen, die in dieser Versöhnung dem Gö lichen nähert: „Schaffend zu herrschen ohne Gewalt". Erst da ist die Mitte gelunge wird vom Menschen das Göttliche gelebt – ist er wahrhaft Menschen geworden.

Aber immer bleibt auch die „menschlichste Lockung, tiefe: Ganz und für imm abzufallen von Gott", um im frevelnden Wahn, „sich selbst entheiligend," auf sei bloße Macht und selbstgewisse Helle pochend alle Gewalten über dem Mensch ehrfurchtslos zu mißachten. Immer neu muß er in seiner Schuld, seinem Irren, denen er Schicksal und Gesetz überspringt, durch Leiden und Dunkel auf das Letzt zurückgeworfen werden. Von hier aus vermag es der Dichter nun, die Nacht i vollen Wissen um ihre tragisch-unheimlichen Mächte als den schöpferischen Begi echter Menschlichkeit feiernd zu besingen, durch die zu schreiten immer wieder No wendigkeit ist, damit der Mensch den Weg zu sich über sich hinaus fände. Den nicht die Gnade der Götter, nur der Schmerz hebt den Starken zu sich empor.

„Du aber, der Gewalten Rächerin,
zerstörst den Menschen, um ihn anzufangen.

Was bliebe ihm, hättst du ihm nicht verliehn,
nackt zwischen Schicksal, Zeit und Tod zu hangen?
Was wäre sein, wenn nicht die Schmerzen schrie'n
und ihm das Herz nicht fast verging vor Bangen?

Die Götter droben? Ach, die Götter alle,
sie wahren ihre Hoheit ohn Erbarmen
und sind geneigt, den Leidenden zu fliehn.

Du aber lehrst ihn aus dem Sündenfalle
die Sehnsucht der Erlösung, trägst den Armen
aus niedern Reichen nach den höchsten hin."

Es ist hier nicht Raum, die Sonette „An die Nacht" eingehend zu interpre tieren. Sie müssen aber einbezogen werden, wenn begriffen werden soll, wa Weinheber in den drei großen Hymnen – den Gipfeln dieses Bandes – als di menschlichen Urbilder seines Volkes kündend gestaltet. Sie stellen einen in sich ge schlossenen Kreis aus e i n e m großen inneren Erlebnis dar. In der Hymne „De Gefallenen" vollzieht sich die Heiligung der toten Krieger, die zugleich das „Wir des Volkes unter die Macht ihrer geheimnisvollen Wirkung stellt. Eine Wandlun ist ihr Tod, nicht ein Erlöschen; heiligend erhebt sie sie in das Geheimnis de

nkel-göttlichen Geschicks, prägt sie ihren Tod zur Saat und Sendung in unverlier-
rer Gestalt. Über die Bindungen des Irdischen erhoben, treten die Gefallenen
n in die Einheit von Volk und Gott. In der Hymne „Den Jünglingen" eint sich
e hymnische Feier mit dem priesterlich-erzieherischen Ethos des Spruches. Hatte
einheber in „Adel und Untergang" das Inbild des Männlichen in seiner Größe
nd tragischen Ausgesetztheit gestaltet — jetzt richtet er das Bild deutscher Jüng-
ngschaft auf, in dem das künftige Mannestum lebt, das die Spannungen männ-
then Seins in der schönen, adligen, so freien wie demütig-ehrfürchtigen Gestalt
reint. Vor die Entscheidung zur Mitte zwischen den Gewalten, die einseitig das
tenschliche zerstören, stellt Weinheber den Jüngling: zwischen das nur Leibliche
nd nur Geistige mit dem Blick auf die Heiligung des Menschen durch den über-
dischen Traum. Vor die innere Entscheidung, ob sie dem Vergänglich-Täglichen
rfallen — „Markt und Zeit, Ruhm und Schall" — oder den Adel bewahren, der
ber das Hiesige hinaus „in die heilige Ferne" führt, in Traum und Dauer. In
lcher Entscheidung der Jugend birgt sich das Schicksal der Zeit und die Zukunft
s Volkes. So umfängt der Dichter im Bild des Jünglings das Geschick des ganzen
olkes und stellt es tief in seine metaphysische Weihe und Berufung hinein. Hob
is Schicksal die Gefallenen endgültig in das heilig Dauernde und Ganze des
olkes — die Jünglinge leben mitten in der Aufgabe, im Werden, das Volk und
ukunft bestimmt. In dem Hymnus „Dem kommenden Menschen" endlich erhebt
h aus beschwörender Sehnsucht, als ein in Klage und Leid gezeugter Traum
llvertretend für alle ein Inbild des Menschlichen, das wieder Mitte ist zwischen
ben und unten. Nicht mehr der Gewalt und Hoffart lebt es, nicht jenem furcht-
ren Frevel des Abfalls von Gott, von Ehrfurcht, Liebe und Güte, der sich ver-
essen und hilflos versündigte. Es ist eine Menschlichkeit, die wieder Ehrfurcht
t vor dem Leben — den Göttern und den Nächsten in ihm und vor dem natür-
chen Sein als heiliger Schöpfung. In ihm wird das Göttliche erneut zur Wahrheit.

„Mensch der Mitte, dich sing ich!
Zwischen Elend und Prunk, Empörung und Dulden
wirst du zurückgehn in dich, ein Ebenbild Gottes.
Ruhend in dir,
werden die Dinge beruhn und werden dich lieben,
und beglückt wirst du sein in der
Kraft des Befreiten, und dienen."

Dieses Bild des kommenden Menschen liegt auf der Bahn, die Weinheber seit
Adel und Untergang" beschritten hat, aber es wandelt die tragische, zuweilen
ittere Gespanntheit seines düsteren Weltbildes in die Ahnung einer glückhaften
befriedung, einer innigen Einheit mit dem Sein in organischer Ordnung von
reiheit und Dienen. Überwunden scheint die Einsamkeit, der tödliche Abgrund,
as „immer am Rande" — eine neue „Humanitas" wird sichtbar, in der der Mensch
u sich selbst zurückkehrt. Was diese Schau des kommenden Menschen bedeutet,

zeichnet sich ganz erst in dem letzten bisherigen Bande hoher Dichtung, den Oden „Zwischen Göttern und Dämonen" (1938) ab, in denen dieses zukünftige, ideal erschaute und zugleich aus den Urmächten des Volkes gezeugte Menschenbild unter Einbeziehung aller tragischen Spannungen, die zum Wesen des Weinheberschen Weltbildes unverbrüchlich gehören, seine feste Bestimmung erhält.

In diesen Oden ist die innere Erschütterung nun ganz, alles nur Persönliche auslöschend und doch tief von ihm durchseelt, in das dauernde, zeitlose Bild eingegangen. Nochmals wird, nun zu umfassendster Welthaltigkeit geweitet, die tragisch-dualistische Spannung in ihren immer neuen Abstürzen aufgerissen, die für Weinheber menschliches Schicksal bedeutet und die den Friedlosen zu zerreißen drohte: Götter und Dämonen, die Oberen und die Unteren — sie sind im Menschen beständig als Prüfung gegenwärtig, als Gefahr und Forderung — als die Mächte, die er zu gestalten hat oder denen er preisgegeben erliegen muß.[17] Ihnen auszuweichen bedeutet schwachen, niederen Verrat des Menschlichen, Sturz in das Nichts und sicheren Untergang im sinnlos Vergänglichen. Die Götter und die Dämonen *sind* in diesem Leben — bis in das Äußerste hat sie dieser Dichter erlitten. Als die letzten schöpferischen Mächte gründen sie das Menschliche, das ohne sie verdorrt, erstarrt und das zugleich immer wieder um und gegen sie ringen muß. Nur im echten, starken Menschen sind sie gegenwärtig — sie gehören so eng zusammen wie sie einander immer wieder bekämpfen müssen, d. h. den Menschen vor die innere Entscheidung stellen. In ihm vollzieht sich der Kampf. Er verlangt die Entscheidung, die sich auch dichterisch-symbolisch in der strengen Form der Oden als Sieg des Maßes der Mitte über die andrängenden Gewalten dokumentiert.

In „Adel und Untergang" war die unbedingte Ausprägung eines tragischen Weltbildes erreicht, das nicht mehr aus einem allumfassenden Sinnganzen der Welt zu leben vermochte, sondern schicksalhaft aus ihm gerissen, verbannt, sich ganz nur auf das einsame, zu sich selbst entschlossene Ich als Halt und Kern verwiesen sah. Nur weil er so unbedingt forderte, mußte Weinheber so tief erleiden. Das Ideal menschlichen Seins, das er mit sprengender Sehnsucht von Beginn an in sich trug, hatte nichts mit einem billig oder gewaltsam über das Wirkliche hinwegtäuschenden Idealismus zu tun, sondern mit harter, trotzender Schicksalsbereitschaft sah es sich immer wieder ganz vor das Wirkliche geworfen. Im Rückgang auf das sich trotz aller Verzweiflungen bewahrende, unendlich ringende Ich, das damit als Beispiel und Gestalt immer tiefer in das Volklich-Ganze hineinwuchs, hat der Dichter sein Welt- und Menschenbild aufgebaut, das den Sinn des Daseins und die Bestimmung des Menschen lebensdeutend und lebensgestaltend neu gründet. Hier gab es keine Flucht in das Jenseitige des Glaubens, in ein Reich reiner Idee, kein Ausweichen in das All oder Nichts. Den Menschen begriff der Dichter als

[17] Vgl. dazu die ausführliche, Ode für Ode besprechende Interpretation von H. Pongs, diese Zeitschrift, Bd. 40, 1939, S. 77 ff.

die Mitte des Seins: aus ihm heraus mußte er in diesem Dasein zum Göttlichen, Unbedingten finden, das ihm den Sinn gibt. Wir verfolgten, wie Weinheber langsam auch das Böse, das Grauen und den Schmerz als innere, aufbauende Notwendigkeit zu bejahen vermochte – wie er in Abgrund und Leid die Gewähr des Adels, der Würde und Dauer fand. So fand er zu jener tragischen Ordnung des Seins, in der er mit heldischer Freiheit der Entscheidung, die sich voll auf dieses Dasein, die Erfüllung und Dauer des Großen in ihm und aus ihm richtet, selbst dem Tod und dem Untergang in stolzer Selbstbewahrung sich stellt, eine letzte Wahrheit erkennt. Wohl umschloß dieser Weg furchtbare Verzweiflungen und dauernde Opfer. Doch gerade solcher Ausgesetztheit alles Menschlichen entwächst sein neues Bild: daß es die Mitte, die Einung erreiche, in der Bändigung des Äußersten seine Wahrheit fände und jene Ehrfurcht vor dem Ganzen und dem Geheimen, in der es Götter und Dämonen umschließt und sich selbst vollendet. Der Dichter, der mit dem Aufruhr gegen alles begann, wird nun zum Sänger der Ehrfurcht vor dem verhängten und im Leid zu höchster Menschlichkeit führenden Sein.

Die Oden „Zwischen Göttern und Dämonen" gestalten als Beispiel und Aufruf wie dieses Menschliche als das Inbild und Vorbild des Völkisch-Zukünftigen aus der einenden Bewältigung aller jener Spannungen erwächst, die uns bisher in Weinhebers Dichtung begegneten; wie in solcher Reife zum Höchsten, die nur ihm aus seiner inneren Freiheit und Wahl beschieden ist, der Mensch in die Mitte des Weltseins tritt – als eine schöpferische Macht, die Götter und Dämonen in sich lebt und verwirklicht. Denn wie ohne sie der Mensch dem gemeinen, leeren Nichts anheimfällt, so vermögen auch sie in diesem Dasein wirklich nur zu werden durch ihn, der sie zu leben vermag. Mit bruchloser innerer Notwendigkeit entwickeln sich die Oden aus dem gesamten bisherigen Schaffen Weinhebers, so daß sein dichterischer Weg sich als ein immer steilerer und umfassenderer Anstieg zu dieser gipfelnden Säulenhalle erweist. In ihr entfalten sich alle seine Erlebniskreise zu ihrer vollen Gewalt. Er hat die Oden wohl auch als „Auseinandersetzung mit Rilke, mit Orpheus" [18] bezeichnet, aber sie ist vom schöpferischen Vollzug her so peripher wie die Auseinandersetzung mit Stefan George, die der Zyklus gleichfalls birgt. Am Gegensatz zu Rilke und George wird allerdings auch deutlich, wie in Weinheber eine andere Generation zu Wort kommt, die durch den Weltkrieg hindurchschreitend unter der Dämonie des sich seither vollziehenden völkischen Schicksals ein anderes Weltbild erlitten und erobert hat, in dem wir tiefer als in Rilke und George uns selbst zu erkennen vermögen.

[18] Vgl. dazu H. Pongs, a. a. O., und Weinhebers eigene Ausführungen Über mein Verhältnis zu Rilke, ebd. S. 74 ff. Doch wäre es irrig, die Oden allzu eng an solche Auseinandersetzung zu knüpfen. Zu welchen Mißdeutungen ihre ausschließliche Ausrichtung auf Rilke führen muß, erweist der verhängnisvoll vorbeigreifende Aufsatz von H. Wocke, Josef Weinheber Germ. Rom. Mo. Bd. 28, 1940, S. 211 ff.

Wenn Weinheber sich auch bewußt nur an „wenige" wendet – gesprochen sind die Oden für das ganze Volk und seine Sendung innerhalb des Menschlichen überhaupt. Denn alles Persönliche ist nun in das „Wir" eingegangen, Ansprache der Gemeinschaft, die in ihm ihren Künder erwählte und der er dient. Als der tief wissende Führer im Geiste tritt der Dichter der volklichen Gemeinde gegenüber, um durch sein Wort den festen Grund zu schaffen, auf dem sie eine reinere, höhere Menschlichkeit aus ihrem Wesen heraus zu gründen vermag. Er ist erlesen vor den Vielen und dient doch zugleich ihrer Berufung. So ergibt sich eine innere Spannung von Gemeinsamkeit und Distanz, von Herrschaft und Dienst, die bis in die sprachliche Fügung der Oden eindringt.

In den Göttern und den Dämonen sind die Berufung und die Gefährdung des Menschen gleich gegenwärtig. In ihnen sind alle jene dualistisch-tragischen Spannungen, die bisher begegneten, zu letzter metaphysischer Einheit zusammengefaßt. Nur wird ihre Begegnung nun nicht mehr als vernichtend, sondern als die höchste Aufgabe des starken, schöpferischen Menschen erlebt. Die Oden bedeuten die Überwindung des Tragischen durch die endgültige Schau und Gestaltung eines Menschenbildes, das das Göttliche und das Dämonische in sich zu leben vermag: stets unter neuen Stürzen, Erprobungen, Erschütterungen, aber zugleich als einen unendlichen Aufruf. Möglich ist es nur dort, wo Stärke herrscht, die, sie vereinigend, die Mitte zu leisten vermag. Im Menschen werden die Götter und die Dämonen wirklich – in ihm ruht die Entscheidung über sie. Die Götter *sind* – diese ehrfürchtig dienende, unendlich erhebende Gewißheit des Dichters findet hier die volle Entfaltung, wenn sie auch seit den Oden in „Adel und Untergang" schon gegenwärtig war. Sind doch nur aus dieser Wahrheit des Göttlichen in und über unserem Leben die Würde und der dauernde Adel des menschlichen Schicksals als Beispiel und Vollendung gesichert. Die Oberen und die Unteren sind die geheimen schöpferischen Mächte, denen der Mensch in seiner Menschlichkeit als Schicksal und Aufgabe anheimgegeben ist; sie zu leugnen heißt, in vernichtendem Frevel sich vom eigenen Ursprung und den verhängten Entscheidungen seines Wesens zu lösen.

Nicht befreiend ist die Empörung gegen diese Gewalten, sondern Frevel und Wahn; sie lassen in kindisch-schrankenloser Willkür entheiligt verderben. Was Weinheber dem „Täter" vorwarf, kehrt hier wieder. Frei ist ebensowenig der ängstlich nur im Geordneten, Bewährten verharrende Mensch. Er lebt ohne Schuld und Not, doch auch ohne Größe. Zwischen ihnen, dem Empörer und dem Redlichen, erhebt sich der heldisch Gesendete. Leid und Haß erntet er, um mit ihnen seine adelnde Berufung zu sühnen. Denn ihm, der seine Bestimmung bis zum Untergang treu erfüllt, ist von den Göttern ein Schicksal geschenkt. „Männer macht das Schicksal; der Knecht hat keines." Ihn führt endlich der Tod nahe den Göttern, nachdem er ganz das Verhängnis durchlitt. Umdrängt von feindlichen Mächten, hat er die Freiheit zu seinem Geschick, verwirklicht er in Kampf, Leid, Treue das Göttliche noch im Untergang.

Fragwürdig bleibt alles Wirkliche, die Saat des Hohen im Volke, das Schicksal. Im Ungewissen lebt der Mensch, unergründbar geführt von der Hand der Götter. Kein Wissen ist ihm beschieden, kein Blick in Willen und Ziel über ihm. Aber es bleibt als das eigentlich und höchst Menschliche: „An ihre Größe zu glauben." Im Menschen muß die Gewißheit ihres Daseins ruhen: nicht als Hingabe allein, sondern als ein dauernder Auftrag und Ruf zum starken Leben. „Immer muß der Sterbliche, kämpfend, leidend sich bemühn." Auch das allzu Helle, Gewisse ist Gefahr und Irrnis, ein Nicht-Genügen vor dem Leben und den Göttern, die mehr als dies dem Menschen gesetzt haben. In einer schöpferischen, alles durchlebenden Unruhe sieht Weinheber sein Wesen. Nicht das fraglos-schöne Beruhen ist Sinn seines Daseins, sondern zu fragen bis an jene Grenze hin, wo schon „ihr eigenes Auf und Nieder Bereich wird". Dies ist dem Menschen gesetzt: bis in das Unendliche, in Tiefen des Grauens und in den ewigen Traum der Unsterblichkeit mit rastlosem Drängen zu suchen und zu wagen. Nur so umfaßt sein Dasein die Götter und Dämonen. Eine ungeheure, echt deutsche Dynamik liegt in diesem Menschenbilde.

Die Dichter künden die ehrfürchtig erfühlte Gemeinschaft, die Allgegenwart der Götter im menschlichen Existenzganzen; sie hegen jene Ehrfurcht, ohne die es abstirbt, des Edelsten beraubt — wie im gewaltig-ehrgierigen Empörer, im flach-eiteln, glücksbürtigen Mann, in jener holden Leichtfertigkeit, die nur dem Täglichen offen sich Nacht und Grauen verschließt. Urmächte sind auch sie, zugelassen wie das Böse, verhängt im Gesetz des Seins. Nirgends kann im nur Irdischen der Mensch sich bergen, nicht im abgelösten Ich schicksallos triumphierend Sicherheit finden. Nur der Engel in der Mitte steht außerhalb der Gefährdung. Er ist ein Sinnbild höchster Menschlichkeit, die in der Mitte schwebend das Irdische durch Buße besiegt, um sich befreit ganz dem Göttlichen zu nähern. Noch ist von solcher Mitte der Mensch weit entfernt. Sehnsucht trägt ihn hinauf, Schwäche lähmt und stürzt ihn. Nur die Himmlischen heben ihn aus eigener Gnade, treu und verzeihend im Absturz, in die „Schönheit der Mitte". Nicht nur als eine leib-seelische Vollkommenheit im griechischen Sinne ist sie zu verstehen, sondern tiefer als Mitte zwischen Göttern und Dämonen, Traum und Abgrund, zwischen, um Nietzsches Begriffspaar anzuwenden, dem Apollinischen und Dionysischen — als die Bändigung eines metaphysisch Äußersten in unzerstörbarer adliger Ordnung. Sie ist eine „Humanitas", die weit sprengendere Abgründe noch als sie das Griechentum zu meistern hatte, überwinden muß: die innere Ausgesetztheit der deutschen Seele, ihre dämonische Gefährdung in der Wende dieser Zeit. Doch was bisher als furchtbares Leiden erlebt wurde, daß alles Menschliche nur ein Stückwerk ist — „nämlich er selber, ein unendliches Bruchstück, nie fertig, nie zu vollenden" — es bedeutet nun trotz aller darin beschlossenen Tragik einen unendlichen, zum Höchsten treibenden Aufruf. Nur dem Heiligen gelingt der reine Aufschwung zum Göttlichen; noch den kämpfenden Helden formt irdisches Sein. Erst der Heilige lebt im Geheimnis voll

Unschuld. Das Werden zwischen den Göttern und den Dämonen ist des Menschen nie endgültig befriedete, unendliche Aufgabe. Darin liegt seine tragische Bedrohung, doch auch seine Gnade. Hier gilt es Entscheidung, das Unbedingte ganz zu tun und zu leiden. Der Mensch hat die Wahl: sie heißt jedoch auch, immer neu ausgesetzt in Gefahr zu leben, dem Abgrund nahe zu sein, in die Tiefe zu stürzen, in die Verzweiflung von Ohnmacht, Einsamkeit, Schuld. Furchtbar lastet die Todesumfangenheit auf allem Leben, die unausweichliche Gegenwart der Toten in und über uns. Dennoch gibt es ein Überwinden: in der Liebe, mit der der Mensch dieses Geschick zu umfangen vermag.

Es ist eine Liebe göttlichen Ursprungs, schön und schrecklich, voll Tränen und Ehrfurcht: dem Göttlichen fast so nahe wie es die Toten sind. In ihr, die die oberen und unteren Mächte versöhnt, ist wahres Menschentum erreicht. Sie ist Tun und Dulden zugleich, die Kraft in aller Gefährdung, eine Befreiung vom Ich zum Ganzen, die das Tote und das Lebendige umschließt. Damit hat die heroisch-düstere Einsamkeit der Oden des „Adel und Untergang" zur liebenden Gemeinsamkeit und ehrfürchtig-feiernden Kündung des völkisch-menschlichen Seins gefunden. Von ihr aus können die Urbilder des Menschlichen verkündet werden, in denen sich solche Bereitschaft zum Schicksal, zum Tragen, Dulden und Tun, das Unsterbliche im Hiesigen verwirklicht.

Nochmals begegnet, in letzte Tiefe zurückgeführt, die Spannung der Geschlechter, Mann und Weib. Der Mann ist das Wesen der Bewegtheit, des flüchtig Beschwingten, beheimatet im Element des Willens, des Herrschens und des freien Geistes. Er ist der Kämpfende und auch Tötende, stets sichtbar und ohne dämonisches Geheimnis. Voll des Geheimen ist dagegen das Weib, tiefer gefährdenden Mächten verhaftet, dumpf und verhüllt, in Nacht und Erde reichend. Seine höchste Würde wird ihm im Kinde: als Dauer schon in diesem Leben, als Sinn und Ehre der Fleischlichkeit, als Wuchs im Ganzen, als Gemeinschaft des Volkes, Sicherheit des „Wir", als die Wirklichkeit im Hiesigen und Endlichen durch unauslöschlichen Dasein. Vom Segen des Kindes her wird das Mütterliche ganz vollendet, wächst das Weib in das Ganze des Volkes als hütende, bewahrende, fruchtbare Mitte ein. So sind die Mütter unmittelbar zu Gott — hier haben selbst die Götter Ehrfurcht. Ewige Sendung aber des Mannes ist es, „dem Geist die Treue zu halten". Dem Schoß des Weibes entwächst die „Gestalt" — als das Lebendige, das der Geist von innen formt und in dem der Mann sich verwirklicht.

Zu den großen Versäumnissen und Freveln des Mannes in der Zeit tritt neben das Gewaltsame, Prahlerische, Ehrfurchtlose neben das Empörertum und das Flache, Kleine nun auch die rastlose, betäubende Pflicht — soweit sie selbst ihr eigener Sinn sein will — als eine Maske des Tierischen, das sich am Täglichen ergötzt und dem Genusse hingibt. Menschlichen Sinn hat die Pflicht nur als eine helfende, still dem Miteinander zugewandte Güte, als ein liebendes Dienen und

als die innere Bereitschaft zum sorgenden Tun und zum Schicksal. Denn darin liegt eine höchste Menschlichkeit: das „Geschickte" als Auftrag, Botschaft der Götter für den Schwächeren helfend auf sich selbst zu nehmen.

Nur der Tapfere vermag es; in ihm feiert Weinheber das Urbild des Mannes. Nicht im Rausch erfüllt er sich, sondern nüchtern, hell, bewußt der Gefahren, die solchen Mut zum Äußersten bedrohen. Keusch und nackt, ohne die Maske der Worte, der Zeichen und Pflichten ist sein Dasein. Wohl trifft ihn in solchem Wissen oft furchtbar die Tragik des Seins, aber im Mut zum eigenen Wesen findet er stets den Rückweg zu sich, „in seine Gleichung", damit die Mitte. So lebt er das Menschliche — „wie ihn brauchen die Götter, brauchen ihn die Dämonen". Von hier öffnet sich der Weg in den letzten Traum, in ihm zu den heiligen Urbildern der Ahnen, in denen das Große vor ihm gelebt wurde.

Es ist eine Grunderfahrung Weinhebers, daß nicht nur die Vorfahren im Blut, ebenso die Verwandten im Geist die bildenden Ahnen des Menschen sind, seine geistigen Führer. Die Gestalten Christus und Franziskus tauchen auf — nicht von der religiösen Offenbarung her erschaut, sondern in ihnen verwirklichte sich ein höchster geistiger, ganz aus sich selbst heraus erkämpfter, in Leid, Opfer und Dunkel für das Göttliche sieghaft gelebter Adel. In die menschlichen Urbilder hat der Dichter damit neben Mutterschaft, Heldentum, männlicher Tapferkeit auch die geistigen Heroen einbezogen: als die Leitbilder menschlichen Seins auf dem Wege zum Dauernden und Erhabenen, im Kampf zwischen Göttern und Dämonen. In ihrer Verehrung findet der Mensch zum Göttlichen zurück. Denn nicht außerhalb seiner sind die Götter, sondern in ihm, wenn er sich nur auf das höchste Menschliche besinnt.

„Lassen wir, und seien sie tot, die Götter
aufstehn! Wem denn hilft es zu leben ohne
Würde? Oder wem ohne Freiheit? Wahrlich,
göttlich ist der Mensch. Was darunter, zählt nicht."

Das ist nicht ein antikes Götterbild, sondern ein deutsches Gotterlebnis gerade in der Einbeziehung einer letzte Entscheidungen fordernden Spannung. Im Menschen selbst muß das Göttliche immer neu errungen werden, indem er sich bis zum Abgrund wagt. Wohl scheint im Gegenwärtigen, das alle irrationalen, doch allein wirklichen Mächte des Oben und Unten leugnet, dieses Wissen um das Menschliche erloschen, muß angesichts der Zeitlichkeit und ihrer ehrfurchtslosen Entmythisierung des Lebens der bisher in den Oden immer tiefer gewonnenen Gewißheit: „Göttlich ist der Mensch" eine schwermütige, einsame Klage folgen. Doch über ihr wird im letzten Gegen-Satz das Bild des Jünglings beschworen, wie es Weinheber bisher mehrfach aufgerufen hatte und wie er es nun ganz als Mitte und Zukunft des Volkes erkennt. In den Jünglingen offenbaren sich sein Inbild und Wesen; sie geben ihm die Würde, eine geheiligte rettende Mitte zu bilden im Schicksal des Abendlandes. „Und nirgends ein Volk wie dies so Mitte ist, so Schick-

sal und Keim der Welt." Was immer der Dichter als Sinn und Größe des Menschlichen als der Sänger im Untergang, als ein einsam Sehnender und rastlos Suchender erkämpft und erlitten hatte, geht nun verwirklicht ein in die Seele seines Volkes durch das Bild der Jünglinge, in denen sie sich als werdendes Mannestum gestaltet erfüllt. In ihnen ersteht ein neues Geschlecht, eine neue Nähe der Götter. Ein unerhörtes Versprechen strahlt von ihnen aus: der Sieg in der Zukunft.

Nun ist das menschlich Lebensganze umschrieben: in den Müttern, dem Manne, den geistigen Helden und in den Jünglingen sind die Urbilder genannt, die das Volk verwirklichen aus seiner Innerlichkeit heraus. Jetzt vermögen alle in dem, was der Dichter einsam bezwang, sich selbst zu finden. In seinem geheiligten Wort begreifen sie ihre tiefere Wirklichkeit: „Als das Maß der Dinge". Es ist ein für Weinhebers Weltbild und Dichtung entscheidendes Wort, wird in ihm doch mit voller, gläubiger Bejahung des Daseins ganz vom Menschlichen her die Welt gesehen, beseelt, gestaltet, durchwirkt. Seine Dichtung entfaltet ein Ideal der Humanität, das ganz aus den Erschütterungen unserer deutschen Gegenwart erwachsen ist und auf deutsches Wesen zurückführt. Es ist nicht mehr die Humanität eines sich vollkommen bildenden Einzelnen, sondern, metaphysisch unendlich geweitet, wird sie vom Volksganzen her, durch es hindurch verwirklicht. In ihm, wie es sich in den Oden bisher entfaltete, wird sie zur umfassenden Wahrheit. Denn diese Urbilder des Menschlichen gewinnen ihre letzte Heiligung ja dadurch, daß sie das Volk, seine Seele, Dauer, Würde in sich tragen. Allerdings ist diese Humanität ein höchstes Inbild, das, wie es grenzenlos einsam erkämpft wurde, nur von den Erlesenen und Edlen gelebt werden kann, die allein auch die innere Wirklichkeit eines Volkes sind. Die entscheidende Mitte dieser Schau des Menschen ist, daß von ihm, dem „Maß der Dinge", die Dämonen so wie die Götter ihr Sein empfangen, wenn er sich ganz in seiner Menschlichkeit erfüllt. Nicht nur sein Dasein wäre ohne sie leer und vergeblich — auch sie sind nicht, wenn der Mensch sie nicht lebt. Nicht „fühllos" sind die Götter mehr als nur erhabene unzugängliche Gewalten in der Ferne des Jenseitigen und in der Undurchdringlichkeit des Schicksals, sondern in diesem hohen Menschentum werden sie eine wirkende Gegenwart. Damit erfährt dieses Bild der Humanität eine letzte verpflichtende Heiligung. Schicksalhaft ist aus der Gewalt und Ordnung des Seins das Göttliche mit ihr verbunden.

Ein weiter Weg ist so innerlich von der Verzweiflung des Lebensgefühls des jungen Weinheber, das vom Erlebnis grenzenloser Verlorenheit und Ausgesetztheit alles Menschlichen beherrscht war, über die erstarrende, tragisch-heroische Härte und Einsamkeit des „Adel und Untergang" bis zu diesen Oden zurückgelegt, in denen sich die in ihrer Bedeutung geistes- und volksgeschichtlich noch nicht absehbare Schöpfung eines neuen deutschen Humanitätsideals vollzieht. Vom Menschen her wird nun auch das Geschick der überirdischen Mächte bestimmt: „Alle Sterne, sie sehen herab mit Zittern". Ein Mythos von noch unausschöpfbarer Gewalt entfaltet sich in den Oden mit gesetzhafter Notwendigkeit: er stellt den Menschen in

die Mitte des Seins, gibt ihm eine schöpferische Sendung nach oben und unten über alles Begrenzte, Vergängliche des irdischen Daseins hinaus. Es ist ein Mythos, der zugleich eine gewaltige Verantwortung bedeutet.

„Ihm sei ein Stolz erlaubt, in der reifen Hand
zu halten die verglichnen Schalen. Groß
und schön empfängt aus seinen Händen
immer die Schöpfung ihr uralt Neues."

Der Mensch erkämpft und durchleidet, gibt und setzt die Ordnung durch seine höchste Fähigkeit: den Geist. Er bedeutet Willen, Entscheidung, Freiheit zu sein, was er im tiefsten Grunde sein kann und muß. Vom Menschen empfangen die Dinge ihren Sinn; er hat bei Weinheber wieder die Kraft des Wählens, Bestimmens erhalten. Wohl bleibt er „Stückwerk", jenseits des Vollkommenen, denn gerade der Zwiespalt und das kämpfende, opfernde Leiden sind die schöpferischen Mächte, die ihn zu sich führen. Er muß — hier zeichnet sich Weinhebers geradezu faustisch-deutsches Lebensgefühl ab — in der beständigen Verwandlung leben. „Wir verwandeln uns immer und uns geben die Wege Kraft."

Dieses Verwandeln ist wohl Schmerz, vor allem aber Entscheidung und Adel, ein Wachstum, das unter allem Sein nur dem Menschen eignet — als sein so hartes wie großes Schicksal. Nichts wird seiner Bitternis genommen, nichts auch der Erhabenheit und „Ehre" der Himmlischen über uns, nichts der Ausweglosigkeit des Irdischen. „Wer da zerbricht, zerbricht. Nichts, das ist, kennt Erbarmen." Dennoch ist über so abgründig tragischer Weltschau das menschliche Dasein nun als eine höchste Gnade und Würde, als eine unendliche Aufgabe erkannt.

Nun vermag der Dichter das Wort aufzurufen, das das Ziel seiner Sendung ist: „Viel mißhandeltes Wort, menschliches Wort, göttliches: Menschlichkeit." Er hat ihm aus seiner Dichtung heraus einen neuen Inhalt gegeben. Menschlichkeit bedeutet hier den Aufruf zum Tätigen, Schöpferischen — eine heldische Entscheidung zu sich selbst und den irrationalen Mächten über und in dem Menschen, die so Kampf wie Liebe fordert. Sie ist eine alles umspannende Forderung, nur möglich, wenn der Mensch sich allen dämonischen Gewalten frei stellt, sie so zu meistern vermag. In diesem Ziel erhabener Menschlichkeit nimmt Weinheber die klassische Richtung des deutschen Geistes erneut auf, wenn das „Klassische" wie in Epiphanie immer da wieder Wirklichkeit wird, wo bis zum Letzten um ein Menschenbild gerungen wurde. Richtet sich auch Weinhebers Blick oft zur Antike: seine „Humanitas" erhält aus der Wirklichkeit und Dämonie seines Lebens, seines Zeitalters mehr an Härte, Spannung, Tatbereitschaft und tragisch-heroischer Prägung als sie der griechisch-deutschen Klassik bisher eigneten. Gänzlich fehlt ihm jenes Erlösungsbewußtsein durch das Medium der Idee, das Schiller noch aus christlichem Erbe gemäß war. Man darf bei Weinheber von einem kämpferischen „Humanismus" sprechen, der das Erlebnis der Antike, des deutschen Weimar, Hölderlins

Mythos so in sich aufgenommen hat wie das Erlebnis des Weltkrieges und die ihm folgenden Erschütterungen, Abstürze und Siege seines Volkes. Nach dem Zusammenbruch aller Werte vermag der Dichter nun wieder eine absolute Ordnung zu verkünden. „Dies Lied gilt nur dem Tapferen" – damit ist das Wesen dieser „Humanitas" umschrieben. Der Mensch ist wieder Maß der Dinge, ein höchster, schöpferischer Wert. Mit ihm wachsen Götter und Dämonen – „sie leben ja vom unserem Schicksal". Jenseits aller Christlichkeit ist damit wiederum die Einheit mit den oberen und unteren Mächten gefunden, die den Menschen, in der Mitte, zur ehrfürchtigen Harmonie mit dem Schicksalsganzen kommen läßt, ohne daß diese Einheit ihn aus der Verantwortlichkeit seines Menschseins heraushöbe. Denn nicht eine Erlösung in das Außer- und Übermenschliche bedeutet diese Einheit, sondern sie ist möglich nur im immer wiederholten Ringen, in der immer wieder durch das Tragische hüllenlos schreitenden Bewährung. Es gibt keine andere Erlösung für den Menschen als die, die sein Geist und Willen vermag.

„Wohl ist Leben nicht viel, Adel jedoch uns in die
Hand allein,
uns ans Herz doch gelegt! Welten sind viel – Welche
von ihnen sei
wert, erlitten zu werden?"

„Und uns geben die Wege Kraft." Durch die Freiheit seines entscheidenden Geistes, gestärkt am Beispiel der großen Toten, gewinnt der Mensch den Sieg im Leid über sich und das Dunkel.

„Brüder, Tränen sind schön, Tränen sind gut. Laßt sie
uns sammeln zum
ewig heiligen Strom! Drinnen ertrinkt jegliches
Ungefähr.
Ja – und – nein ist die Kraft. Aber es steht königlich
drüberhin,
was wir fühlen: Das Ganze!"

Solcher Ganzheit entwächst Weinhebers „Humanitas". Damit vermag das Wort Menschlichkeit den Sinn unserer Existenz überhaupt zu umfassen. Sie macht das Leben wert, durchkämpft und durchlitten zu werden. Sie bedeutet Adel aus Ehrfurcht und Entscheidung; sie bedeutet zugleich Tränen als die Zeichen einer heiligen Not und der Kraft des brüderlichen Mitleidens – sie sind die Zeichen der Liebe. Sie mit der Härte der Entscheidung zu vereinen bedeutet die Größe des Menschen und die Absage an alles Ungefähre.

Die Kraft zu solcher Kündung der Menschlichkeit für sein Volk gewann der Dichter aus dem Wesen des dichterischen Wortes. Erst die volkliche und metaphysische Berufung der Kunst gibt ihr die Dauer. Wohl ist alles Hohe, Adlige nur wenigen erschlossen, doch eben deshalb lebt es tiefer, voller aus dem Volke, ruht

es ganz in seiner Seele. Zur Dichtung aus dem Geiste des Volkes sind die Oden geworden, der allein des Volkes Unsterblichkeit sichert, verbürgt. Nochmals ruft Weinheber das Denkbild der Griechen auf — als des ebenbürtigen Volkes, das ein Sinnbild zugleich einer hohen Menschlichkeit und Volkheit ist. In seinem Geiste liegt eines Volkes Unsterblichkeit. Damit wird der Sinn der Dichtung im dauernden Schicksalsganzen eines Volkes offenbar: sie hütet seinen Geist und seinen Traum. Die Sendung des Dichters ist es, das Inbild zu wahren, das der Tat voranschreitend sie ruft, entflammt und lenkt.

„Nicht vom Brote allein, es
lebt vom Traume der Mensch. Es ist
Traum das Unsre, und stärker
als die Tat, die ihm willig nachfolgt.

Unter Völkern gewohnt zu
kämpfen, tapferes Volk, bewahr
immer einer den Traum, und
einer halte die Flamm lebendig!

Daß die späten Aeone
uns noch finden und götterfroh
und gesegnet und reicher
in der Liebe der Nachgebornen.

Heilig dunkelnde Kunst, du
schöne Seele des Vaterlands!
Dich zu haben, ist viel. Du
beugst im Ausgang das Haupt dem Sänger."

Die Kunst ist erhabene und versöhnende Mittlerschaft zwischen den Göttern, den Dämonen und dem Menschlichen — geboren aus Geist und Traum, ruft sie zur Tat. In ihr verwirklicht sich die Seele des Vaterlandes in Schönheit, voll Geheimnis und Dunkel wie alles Erhabene und voll unendlichem Segen. Die so errungene Menschlichkeit grüßen voll Ehrfurcht die Götter, ihr fügen sich die Dämonen. Durch das dichterische Wort hat der Mensch zur Mitte heim- und emporgefunden.

„Gleichgewicht hält wieder die Welt; es haben
keine Vorherrschaft die Gewalten: Siegreich
ist der Mensch, solange er schön ist. Dort er-
nennt und enthebt er."

Im geistig-dichterischen Bilde ist so die echte Menschlichkeit gefestigt, die Erfüllung des Menschen in seinem Höchsten gewonnen. In dieser feierlichen Stunde der Versöhnung vermag der Dichter es zu wagen, im bannenden Wort auch die äußersten Pole der abendländischen geistigen Menschheitsgeschichte, des menschlichen Seins überhaupt zusammenzuschließen: Antike und Christentum — Apollo und Christus. Eine Vereinigung, die bisher nur Hölderlin wagen durfte. Der Gott

der hellen Dinge, des Adels tritt zusammen mit dem Gott des Leidens: in beiden ist die letzte Spannweite menschlichen Daseins begriffen. Beide retten den Menschen zum höheren, göttlich erfüllten Dasein.

„Daß vom Hohen immer ein Teil uns bleibe!
Daß das läuternd Dunkle uns sporne: Wagend
schreib uns auf die Stirne der Stillsten unsre
ewige Wahrheit!"

Der Zyklus „Zwischen Göttern und Dämonen" stellt sich so als die bis jetzt vollendete Reife des Weltbildes Weinhebers dar — als ein letztes Austragen weist er auf alle jene Grundmotive zurück, die uns bisher in seiner Lyrik begegneten. Hier endlich ist die Tragik der Einsamkeit ganz überwunden, auch wenn sie als ein inneres schöpferisches Element dauernd gegenwärtig bleibt: als der Adel des Erlesenen, der aber nicht allein sich selbst, sondern in ihm sein Volk verkündet. Der Dichter beschwört nun die heiligen Mächte seiner Gemeinschaft. Schon in „Adel und Untergang" verschmolzen das Persönliche und das Volkhaft-Allgemeine. Lag dort jedoch das Schwergewicht noch ganz auf der Kraft des tragischen Heroismus des Einsamen, der in sich deutsche Art lebt — hier ist das Schwergewicht auf die völkische Gemeinsamkeit gelegt, in der der einzelne seine Freiheit und seine Entscheidung findet. Im Volke verkörpern sich die Daseinsmächte, die das Göttliche sind — aber dem einzelnen bleibt es nach wie vor als seine unentrinnbare Prüfung auferlegt, zu ihm durch sich selbst hindurch, aus sich selbst heraus zu kommen. Immer neu wird der einzelne vor seine eigene Entscheidung gestellt, ist das Menschliche die hohe Aufgabe, die er selbst gestalten und erfüllen muß. Hat er ganz zu ihr hingefunden, so lebt er nicht mehr nur als der Vereinzelte, sondern dann verwirklicht sich in ihm das Volksganze und trägt ihn die Seele der Gemeinschaft. Denn auch das Volk ist eine Aufgabe, nicht ein einfaches Da-Sein.

Was dieses Menschenbild auch im Hiesigen und Wirklichen bedeutet, wie sich ihm der Bereich der Natur öffnet und aus ihm im beständigen Wissen um alles Dunkle die Möglichkeit eines adlig-großen wie reinen und schönen Lebens auch im schlichtesten menschlichen Kreise erwächst, zeigen die übrigen Gedichtbände Weinhebers, wie vor allem „O Mensch, gib acht" und „Kammermusik". Sie müssen einbezogen werden, will man diese von Weinheber gestaltete und gelebte Menschlichkeit im vollen Umfange begreifen.

Ehre und Liebe in der Novelle[1]

Von Hermann Pongs, Göttingen

Weil die Novelle ihr innerstes Wesen in der Kraft und Geschlossenheit bewährt, mit der sie den Schicksalsaugenblick eines Menschenlebens umfaßt und erhellt, blitzen hier notwendig immer letzte Entscheidungen auf, in denen sich Schicksal erfüllt, damit letzte bestimmende Werte, um die es sich zu leben und zu sterben lohnt. Nachdem unsre Zeit im Rückblick auf das germanische Erbe, auf die altvererbten Urbilder im Blut, den Höchstwert der Ehre wieder bewußt gemacht, soll versucht werden, diese Urkraft der Ehre in der Deutung bekannter Novellen tiefer zu ergründen, zugleich eben von daher das Wesen dieser Novellen selbst. Was Ehre ist, soll hier nicht vorweg in eine Formel eingeengt werden. Welche untergründigen Tiefenkräfte in ihr wirken, hat unsre Untersuchung über die soldatische Ehre gezeigt[2], obgleich es doch nichts Klareres und Eindeutigeres zu geben scheint als gerade die soldatische Ehre. Hier gilt es, die Ehre da aufzusuchen, wo sie sich am weitesten von der Klarheit männlich soldatischer Entscheidungen entfernt, wo sie in den vielverschlungenen Muttergrund des Lebens selber eingesenkt ist, in den Weltgegensatz der Geschlechter mit seinen ewigem Lebenskampf. Ehre begegnet hier also vorwiegend in der Auseinandersetzung mit der Liebe und in der Untergründung durch die Liebe. Was hier als Liebe entgegentritt, ist ein Urinstinkt der Art, der das Einzel-Ich hinaufsteigert in ein überpersönliches, arthaftes Ich, das sich in seiner Selbststeigerung gerechtfertigt findet durch die wahrhaft gesetzhafte Gewalt, mit der es unter tausenden Möglichkeiten die Auswahl vollzieht, die Gattenwahl, eins der Grundmotive der Novelle. Über das geistige Wesen der Liebe selber allerdings ist damit so wenig schon etwas ausgesagt als über das Wesen der Ehre. Beides mag sich an den Beispielen gegeneinander erhellen.

Wir beginnen mit der berühmten kleinen Falkennovelle des Boccaccio, der 9. Geschichte des 5. Tags aus dem Dekameron, als einziges Beispiel romanischer Gesellschaftsnovelle. So eindeutig sind hier die Grundwerte, daß wir uns der deutschen Übersetzung bedienen können. Federigo, „in ritterlichen Übungen und adligen Sitten höher gehalten als irgend einer seiner Standesgenossen", verliebt sich in eine adlige Dame, scheut, um ihre Liebe zu gewinnen, keinerlei Aufwand und richtet dabei sein Vermögen zugrund, „alles ihr zu Ehren". Ehre ist hier die nach außen gewendete Steigerung des Selbst, die das innere Glücksgefühl der Wahl umsetzt in die weithin sichtbaren Ehrungen. Als später Monna Giovanna sich bei Federigo zu Mittag einlädt, um ihm, wie sie sagt, „für das Ungemach Ersatz zu leisten, das er aus allzu leidenschaftlicher Liebe um sie

[1] Der Aufsatz nimmt Themen des Göttinger Seminars, W. 1942/43, zusammen.
[2] D. u. V. 1942, 2. Heft.

erduldet," da gerät er in seiner Armut wie außer sich, weil er nichts hat, „die Dame zu ehren," und eben da fällt sein Blick auf den Edelfalken, jenes einzige Gut, das er aus seiner reichen Zeit hinübergerettet, und „ohne sich zu besinnen" dreht er ihm den Hals um und läßt ihn zurichten zum Mahl. Nach dem Essen eröffnet dann die Dame ihm ihre Bitte, aus Liebe zu ihrem erkrankten Söhnchen, das sich in kindlicher Sehnsucht gerade nach Federigos Falken verzehrt: er möchte ihr den Falken schenken; ausdrücklich heißt es: „So beschwöre ich dich denn, nicht bei der Liebe, die du für mich hegst (denn um deretwillen hast du gegen mich keinerlei Verpflichtungen), sondern bei deiner adligen Gesinnung, welche du in Hofsitte und Freigebigkeit mehr als irgendein andrer bewährt hast". Als dann Federigo die Wahrheit gestanden hat, selber vor Schmerz in Tränen ausbrechend, da hat sich in der Seele der Frau ein Wandel vollzogen, sie „bewundert im stillen die Größe seiner Gesinnung, indem er einen solchen Falken getötet, allein um sie zu ehren", und von ihren Brüdern zu einer zweiten Ehe aufgefordert, entschließt sie sich, dem verarmten Federigo die Hand zu reichen, mit der Begründung, in der geschliffenen Sprache der Renaissancegesellschaft: „Ich ziehe den Mann, der des Vermögens entbehrt, dem Vermögen vor, das des Mannes entbehrt." Federigo aber hat sich bewährt als das Renaissanceideal des Mannes, der dem Standesideal ebenso wie dem ewigen Liebesideal der Frau Genüge tut.

Was die Novelle so eigenartig heraushebt aus den hundert Novellen des Dekameron, so daß Paul Heyse aus ihr eine besondere „Falkentheorie" ableitet[3], ist die eigentümlich zusammenziehende, das Ganze durchhellende Kraft, die von dem Falkenopfer ausgeht. Gehen wir ihr auf den Grund, so ist es der Zusammenfall von Ehre und Liebe in der Unbedingtheit eines Gefühls, das der Geliebten alles sofort und bedingungslos zu opfern bereit ist und dabei ganz in den Ehrungsformen der Gesellschaft bleibt. So zieht sich in dem Falkengeschehen, dem Falken-„Symbol" ein Sinn zusammen, vorbildhaft für Renaissanceehre ebenso wie für die ewige Entscheidungstat der Liebe, die ihre höchste Selbstverwirklichung in der Hingabe erfährt. Diese Kraft der Liebe wird spürbar hinter allen Äußerungsformen der Ehre, das ist wohl der Hauptreiz der Novelle, deren Unterhaltungsstil sich auf solche Weise unmerklich mit der Tiefengewalt eines Schicksals füllt. Wenig genug fängt Paul Heyse davon ein, wenn er für den Bau der Novelle „eine starke, deutliche Silhouette" fordert. Wichtiger ist, zu ergründen, wie weit die Symbolkraft des Falken im Vorbildhaften der Lösung liegt, die hier auf den Zusammenfall von Ehre und Liebe zurückzuführen ist. Dadurch, daß die Liebe, indem sie aufs Ganze geht, sofort nach außen tritt und sich in die gesetzhaften Forderungen der Ehre erfüllt, bekommt sie notwendig den vorbildlichen, überpersönlichen, wie Paul Ernst es einmal ausdrückt[4], den „außersittlichen" Charakter, ohne je den Be-

[3] Einleitung zum Novellenschatz 1871. Jugenderinnerungen 1900. Dazu Pongs, Bild in der Dichtung II, 99 ff.

[4] Zum Handwerk der Novelle 1901, — Weg zur Form, 3. Aufl. 1928, S. 71.

zug zum Einmaligen der Persönlichkeit Federigos zu verlieren. Das eben gibt die symbolische Tiefe, doch bleibt es immer ein Wunder romanischer Erzählkunst, wie gerade der Falke, indem er um der Ehre willen verzehrt wird, die im Tiefengrund dieser Ehre verborgene Liebe offenbar macht.

Kleists „Erdbeben in Chile", im Umfang kaum größer als eine Boccaccionovelle, hat die ganze geschlossene Gesellschaftswelt der Renaissance aufgesprengt und die deutsche Schicksalsnovelle einer wahrhaft faustischen Unendlichkeit geöffnet: hier gilt nur noch die Unbeirrbarkeit der unbedingten Liebe, der Bund mit der Ehre scheint zerrissen. Schlimmere Frevel sind kaum denkbar als die Liebenden sie begehen gegen den Anstandskoder einer gläubig-frommen Christenheit: Verführung im Klostergarten, Niederkunft mitten in der Prozession. Der Urteilsspruch, Josephes Enthauptung, aber wird verhindert durch den Einbruch der kosmischen Katastrophe, alle Richter werden getötet, gerettet dagegen wird das sündige Paar, und die apokalyptische Beleuchtung des ungeheuren Vorgangs macht unzweideutig, daß hier eine Art höheres Gericht ergeht an der Scheinfrömmigkeit einer Gesellschaft, deren Gesinnung nichts weniger als ehrenhaft ist. Das beginnt bei der „hämischen Aufmerksamkeit" des „stolzen" Bruders Josephes, der nur hinterhältig die Schwester verrät, statt sich zum Verteidiger ihrer Ehre zu machen. Es zeigt sich in der kalten Mischung von Grausamkeit und Neugier, mit der die „frommen Töchter der Stadt" sich zum Schauspiel der Enthauptung drängen, es wird zuletzt auf eine grausige Weise offenbar an der über dieser Gesellschaft thronenden Priesterschaft, die mit der Drohung vom Weltgericht die inbrünstig-gläubige Menge in eine fanatisierte „satanische Rotte" verwandelt, die die Liebenden einfach totschlägt.

Ist damit jede Ehre aus dem Kleistischen Weltbild verschwunden, wo mit der Zerrüttung der Gesellschaftsehre auch das Wort „Ehre" nicht mehr erscheint? Indem das Erdbeben den Menschen aus jeder bürgerlichen Sicherheit herausgeworfen hat, öffnet Kleist den Blick für eine neue Wirklichkeit: „Menschen, die man sonst in der Gesellschaft wenig geachtet hatte, hatten Römergröße gezeigt." Das heißt: unterhalb der starr und gewohnheitsmäßig gewordenen Gesellschaftsehre bewährt sich plötzlich in der Gefahr ein neuer Selbstwert des einzelnen, eine neue Ehre, die sich in Taten „göttlicher Aufopferung" bekundet. Ja, eine ganze neue Menschengemeinschaft scheint sich zu bilden: „Und in der Tat schien mitten in diesen gräßlichen Augenblicken, in welchen alle irdischen Güter der Menschen zugrunde gingen, und die ganze Natur verschüttet zu werden drohte, der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn." Der Geist einer neuen Menschenwürde, einer neuen Ehre, kann man sagen, die dem andern die Ehre läßt. Jeronimo und Josephe finden sich aufgenommen in der neuen Gemeinschaft, und wie die Brücke geschlagen wird durch die Bitte an Josephe, einem Kinde die Brust zu geben, sind es überall die reinen urtümlichen Kräfte, die das neue Miteinander bestimmen. Dazu gehört auch der Dank zu Gottes Ehre, und

indem gerade Josephe es ist, die den Drang empfindet, „ihr Antlitz vor dem Schöpfer in den Staub zu legen", spüren wir die tiefe Reinheit und Unschuld des Gefühls, die diese fromme Liebende erfüllen muß, jenseits des Frevels, der ihr zur Last gelegt ist. Eben dieser Entschluß aber ist der Augenblick der tragischen Wende. Beim Gottesdienst wird das Liebespaar entdeckt und erschlagen. Und abermals ist es dieser Augenblick der höchsten Gefahr, in dem sich jene beiden, die in der Unbedingtheit ihrer Liebe keine überkommene Ehre mehr achteten, mit derselben Unbedingtheit furchtlos unter die Wahrheit stellen und ihr Leben preisgeben, um die andern zu retten. „Wenn Ihr den Jeronimo Rugera sucht, hier ist er. Befreit jenen Mann, welcher unschuldig ist." Und Josephe, nachdem sie ihr Kind in Fernandos Schutz gegeben: „Hier mordet mich, ihr blutdürstenden Tiger." Solche Freiwilligkeit aus innerstem Gesetz bezeugt nichts anderes als eben das, was wir die wahrhafte Ehre eines Menschen nennen; es ist der im Tod ganz rein erstrahlende Selbstwert.

Was wir aus solcher Deutung zu erschließen haben, ist der Kleistische Versuch, mit dem Zusammenbruch der alten Gesellschaft einem neuen Weltbild Raum zu schaffen, das auf die unbeirrbare Unbedingtheit des Gefühls gestellt ist und das derselben Wurzel, der eine neue zukünftige Liebe entsprießt, eine neue zukünftige Ehre gibt, vor der die äußerlich gewordene Gesellschaftsehre nichts mehr gilt. Darum kann Fernando, der als einziger die echte spanische Ritterehre zum Schutz der Frauen und Kinder auf Leben und Tod bewährt, jenes berühmte Schlußwort und Schlüsselwort der Novelle zuteil werden: „und wenn er Philippen und Juan verglich und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen." Juan ist sein eigner kleiner Sohn, den er nur als Leiche der „satanischen Rotte" entringen konnte, Philipp ist das Kind der sündigen Liebe, das wie von Schutzengelsmächten bewahrt bleibt auf Fernandos Arm, nachdem beide Eltern erschlagen sind. Fernando erahnt, mit einer unbewußten Hellsicht, daß dieses Kind der sündigen Liebe zugleich das Kind einer neuen zukünftigen unbedingten Liebe und einer neuen zukünftigen Menschenehre ist, auf die sich ein in Gefahren urtümlich verjüngtes Weltbild gründet.

Das eben ist es, was wir die faustische Unendlichkeit nannten in dieser Novelle: durch die zerrütteten Sicherungen einer Gesellschaftswelt bricht der Glanz einer ganz in die Unbedingtheit des Gefühls gegründeten Zukunftswelt, die einzig auf Gefahr und ein Wagen des ganzen Menschen gestellt ist. Was dennoch im Hintergrund dieser faustischen Unendlichkeit aufleuchtet, ist der Zusammenhang einer Naturwelt und Menschenwelt überwölbenden Gottesordnung, die durch die Menschenschicksale hindurch zuletzt ins Richtige entscheidet. Hier verrät sich, so wie die innere Selbstkraft der beiden Liebenden in eine echte, urtümliche Frömmigkeit gebunden ist, auch die Ehre vom Licht der Gottesehre durchflammt. Wenn der Standpunkt Boccaccios ein außersittlicher ist, sofern „die Italiener in sittlichen Dingen Naturwesen sind", d. h. sofern in Federigo vorbildhaft und

naturhaft Liebe und Gesellschaftsehre zusammenfallen, dann ist der Kleistische Standpunkt ein metaphysischer: noch in dem Augenblick, wo die Liebenden ganz Naturwesen zu sein scheinen, sind sie von der schicksalhaften Gotteskraft getrieben, von der gesetzhaften, überpersönlichen Kraft ihres innersten Selbstwertes, der sie die erstarrte Gesellschaftsehre ebenso mißachten läßt wie später die Mordgier der fanatisierten Menge. Um so viel tiefdringender dieser metaphysische Standpunkt ist, gesehen von der wahren Ganzheit der Existenz, als der außersittliche Boccaccios, um so viel tiefer als Boccaccios „Falke" ist die Symbolkraft des erretteten Kindes, im Blutglanz der gemordeten Eltern, die als Märtyrer der Existenz im neuen Gotteswelthild gleichsam an die Stelle der christlichen Märtyrer getreten sind.

Zur selben Zeit wie Kleist ungefähr fügt Goethe seinem Roman „Die Wahlverwandtschaften" die Novelle: „Die wunderlichen Nachbarskinder" ein, geringer noch im Umfang als Kleists „Erdbeben", und doch ist das ganze goethesche Weltbild darin ausgeprägt, von dem Kleists wie Boccaccios grundverschieden. Dadurch, daß der Hauptmann, Eduards Gegenspieler, der Held der kleinen Novelle ist, ist ihr Sinngewicht unzweideutig gemacht, und wenn man das Gleichnis von der chemischen Wahlverwandtschaft der Stoffe im Gedächtnis hält, wie es der Hauptmann im Roman entwickelt, dann spürt man bald dies Beispiel einer echten Wahlverwandtschaft als hintergründiges Licht, das die verworrenen Verhältnisse des Romans mit besonderen Sinnkräften durchleuchten soll. Im Unterschied zu Kleist wagt Goethe es, ganz im Rahmen der Gesellschaft zu bleiben; nur, während der Roman das zerrüttete Weltbild einer überalterten Rokokogesellschaft zum Hintergrund nimmt, greift die Novelle auf urtümliche Wachstumskräfte der Kindheit zurück, in der sich das Leben immer wieder aus sich selbst erneut. Goethe begreift mit genialer Hellsicht die Frühzeit der „kindischen Spiele" als eine Zeit der äußerst empfindlichen, ins Heroische sich steigernden Kinderehre. Hier zeigt sich das „Wunderliche" im Verhältnis der Geschlechter als eine Art Achill-Penthesilea-Kampf. Das „trotzig-mutige Mädchen" sucht den auserwählten Gegner an der Spitze einer Heerschar zu demütigen, zur „schimpflichen Flucht" zu zwingen, und daß es ihm gelingt, sie zu entwaffnen, und ihr die Hände auf den Rücken zu binden, „verzeiht sie ihm nie". Dabei bewährt er auch hier seine Ritterlichkeit, indem er sich bemüht, sie nicht zu beschädigen, während sie offenbar bereit war, ihm die Augen auszukratzen. Später zeigt sich dann, daß ihre Kampfleidenschaft nur der verhüllte Ausdruck einer starken Neigung war, daß ihr „kindischer Haß" nur ein „dunkles Anerkennen seines inneren Wertes" gewesen. Dessen wird sie sich aber erst bewußt, als sie unterdeß im üblichen Vorgang der gesellschaftlichen Versorgung die Braut eines andern, eines älteren, wirtschaftlich selbständigen, geworden. Dies ist der Augenblick, wo sie mit der Kraft einer großen Natur ihr Schicksal ergreift, jenen geheimnisvollen Urgesetzen folgend, die Goethe mit dem Wort „Wahlverwandtschaft" umschließt.

Sie faßt einen Entschluß von äußerst gewaltsamer Art. Da der Jugendfreund, als Soldat auf Urlaub, in ihr nur die Braut des andern sieht, sich „nur als ein treuer, nicht einmal zärtlicher Bruder" erweist, beschließt „sie zu sterben, um ihn für seine Unteilnahme zu strafen und sich ... . wenigstens mit seiner Einbildungskraft, seiner Reue auf ewig zu vermählen". Es ist derselbe „trotzig-mutige" Charakter, wie in der Kindheit, der jetzt in der erwachten Geschlechtsreife aufs Ganze geht und mit einer Tat, die das eigne Leben aufs Spiel setzt, den Geliebten zur letzten Entscheidung zwingt. Vor seinen Augen stürzt sie sich in den Strom, während er auf der gemeinsamen Lustfahrt der Gesellschaft das Steuer führt. Eine kindisch-trotzige, dennoch wahrhaft hellsichtig vorausblickende Tat. Denn mit Blitzesschnelle tut er, was seinem alle andern überragenden, entschlußschnellen Charakter entspricht: er springt ihr nach und rettet sie. Es geschieht, wie es ausdrücklich heißt „ohne Besinnung, nur mechanisch", und als er sie an einer abgelegenen Stelle ans Land gebracht und den erstarrten nackten Körper in einem Landhaus wieder zum Leben erweckt, ist er immer noch nicht voll beisammen: als die Erwachte ihn umschlingt und ruft: Willst du mich verlassen, da ich dich so wiederfinde, da heißt es: „Niemals, rief er, niemals, und wußte nicht, was er sagte noch was er tat." Und erst in den Worten, die er hinzufügt, ringt sich verhalten das Eingeständnis seiner Herzensneigung durch: „Nur schone dich! denke an dich um deinet- und meinetwillen."

Hier ist sozusagen in Großbeleuchtung gesetzt, was Goethe die „Wahlverwandtschaft" nennt: eine Entscheidung des biologischen Unbewußten, in der die großgeartete Natur das gesellschaftlich vorgeprägte Bewußtsein durchbricht. Ein Rückgriff auf die urtümlichen Kräfte der Art, wie sie die Kindheit spiegelt und wie sie sich in der Gefahr erneuern. Ganz offenbar ist die Frau hier die instinkthellere, die, wie im chemischen Gleichnis den wahlverwandten Stoff, so hier den artgemäßen „Wert" ergreift. Der Mann aber rechtfertigt die Wahl in der blitzhaften Rettertat, die zugleich seine eigene biologische Urentscheidung ist. Eben dies biologische Unbewußte ist es, was Eduard und Charlotte gefehlt.

Betrachtet man, welche abgründigen Verirrungen der Ehe Eduards und Charlottes entspringen, beginnend mit jenem schauerlich gezeugten Kind, dem „im doppelten Ehebruch gezeugten", wie Eduard selber es ausdrückt, dann begreift sich erst ganz, was die echte Wahlverwandtschaft mit ihrem biologischen Unbewußten zu bedeuten hat in dieser zerfallenden Gesellschaftswelt. Es bedürfte kaum des ausdrücklichen Worts von der „Ehre zweier Männer", mit dem der Hauptmann den allzu gesellschaftlich-glatten Lösungsversuchen Eduards entgegenzuwirken sucht, um zu erkennen, daß es hier um die tiefsten *biologischen Wurzeln der Ehre* geht. An der Mädchenehre wird es am deutlichsten: wie das „trotzig-mutige" Kind den, den ihr Unbewußtes liebt, zur Tat der männlichen Überlegenheit zwingt, die seinen innersten „Wert" entfaltet, so die zur bewußten Liebe erwachte Jungfrau den Geliebten, jeder Pflicht der Gesellschaftsehre zum Trotz,

und mit dem Einsatz des Lebens. Ehre als Ausdruck des eignen innersten Selbstwerts hat hier dieselbe biologische Wurzel wie die Liebe, die auf Tod und Leben ihre Wahl getroffen hat. Es entspricht dem biologischen, dem Muttergrund des Lebens weit geöffneten Weltbild Goethes, daß die männliche Entscheidung die tiefer biologisch unbewußte ist. Nicht er ist es, der in den Kinderspielen das Mädchen stellt, sondern sie ihn, er bewährt nur mit der männlichen Überlegenheit zugleich die größere Ritterlichkeit. Als Soldat „überall geliebt und geehrt", soldatischem „Ehrgeiz" zugewandt, ist er in der Liebe unerweckt, seine soldatische Ehre würde ihm stets versagen, der Braut des Freundes anders denn als Jugendfreund mit brüderlichen Gefühlen zu begegnen. Und doch im Augenblick der Gefahr ist er ganz: ganz Soldat, der rettet, „ohne Besinnung und mechanisch", ganz Natur, Urnatur, die rettend fürs Leben entscheidet, von der tiefsten Wahlverwandtschaft der Liebe übermocht.

Ein Hinweis scheint hier zugleich für den innersten Sinn des Romans gegeben: nur die Ehe ist in Gott gegründet, die in den urtümlichen Grundkräften echter Wahlverwandtschaft gründet, wo Ehre und Liebe in derselben biologischen Wurzel zusammenfallen. Nicht Mittlers christliche Ehe um jeden Preis ist gemeint; und auch Ottiliens Hinwendung zum „Heiligen", die den Frevel aller zu sühnen entschlossen ist, heiligt nicht das Urbild der christlichen, sondern das Urbild der in die Heiligkeit des echten Lebens gegründeten Ehe.

Was sich hier erschließt hinter dem Biologisch-Unbewußten, ist im umfassenderen Sinn der Blick für einen weltweiten Zusammenhang der Dinge, hinter dem, nur viel weniger gewaltsam als bei Kleist, die ferne, nie ganz begriffene Gottesordnung steht. Wenn Goethe zuletzt Ottilie in einen himmlischen Zusammenhang enthebt, so ist das nur die nachdrücklichste Hindeutung darauf, daß jener echte Zusammenhang der Dinge ihr tiefer ins Herz gesenkt ist, als den Gesellschaftsklugen. Darum spürt sie allein, was hier bis in die Grundverhältnisse verfehlt ist: daß Ehre und Liebe nicht zusammenfallen. Es drückt sich aus in ihren Worten: „Ich bin aus meiner Bahn geschritten, ich habe meine Gesetze gebrochen, ich habe sogar das Gefühl derselben verloren." Mit der Gesellschaftsehre hat das nichts mehr zu tun, nur mit den Ehrgesetzen in der innersten Brust, die einen höchsten verantwortlichen Richter suchen, nachdem der echte Zusammenhang der Dinge verloren ist.

Im bürgerlichen Zeitalter aber tritt nun, aus jenem echten Zusammenhang der Dinge geboren, für das, was in der Gesellschaftsehre bis zum Widersinn veräußerlicht ist, die „Familienehre" ein. Und indem die Frau immer die Hüterin und Bewahrerin der Familienehre war, sind es große Frauennovellen, Novellen der Mädchen- und Frauenehre, in denen das bürgerliche Weltgefühl des Zeitalters sich am entschiedensten wiederfindet.

Gotthelfs Novelle: „Elsi, die seltsame Magd" rückt ausdrücklich das Wort von der „Familienehre" in die Mitte. Das ist es, was die

stolze Müllerstochter, in ihrer angebornen großen Art, in die so seltsame Rolle einer Dienstmagd hineinzwingt: daß „ihre Familienehre zugrundegegangen", daß der Vater als Verschwender und Säufer bankerott gemacht, nachdem er der Mutter das Herz gebrochen. Indem sie den Entschluß faßt, als Dienstmagd in die Fremde zu gehn und das Geheimnis der Familienschande in der innersten Brust zu bewahren, entwickelt sich in ihr ein äußerst empfindliches Ehrgefühl, das sich gerade dann nach außen wendet, als die Liebe in ihren Lebenskreis tritt. Daß es ein Herrenbauer ist, der sie umwirbt, tut ihr „unendlich wohl", als eine Brücke in die alten Verhältnisse, doch das Geheimnis bringt sie nicht über die Lippen und jede Einladung ins Wirtshaus lehnt sie ab, weil das Wirtshaus ihr den Vater zerrüttet, die Familienehre vernichtet, auch weil es der Ort ist, wo die Menschen herum kommen, das Gerede sich anheftet. Als ihre Weigerung ihn erzürnt, so daß er sie aufs gröbste beleidigt, statt daß er „vielleicht in verdoppelter Liebe ihr Geheimnis entdeckt hätte", da schlägt ihr die beleidigte Ehre mit „finsterem Groll" nach innen; einer kosmischen Katastrophe vergleicht Gotthelf den Vorgang in ihrem Herzen:

> „Wie ehedem in gewaltigen Revolutionen die Berge aus der Erde gewachsen sein sollen, so wuchs aus den Wehen ihres Herzens der Entschluß empor, von allen Menschen mehr und mehr sich abzuschließen."

Frauenehre, zu solcher überpersönlich-gesetzhaften Wucht emporgesteigert, muß in ihrer Selbstverhärtung zerstörend werden, wenn nicht ein Schicksalsgriff von gleich großer Gewalt sie wieder mit ins Ganze risse: der Krieg. Als Christen Abschied nimmt, um in den Krieg zu ziehn, „muß" Elsi aufstehn nachts, „muß" ans Fenster gehn, ihm die Hand geben. Nur das Versprechen, sein Weib zu werden, kann sie nicht geben, obgleich sie hinterher bewußtlos zusammenbricht, aussieht andern Tags „wie ein Schatten an der Wand". Der Grund kommt später heraus, nachdem sie mit ihrer Bäuerin sich ausgesprochen: „Ich müßte mir doch meinen Vater vorhalten lassen oder daß ich arm sei. Ich weiß wohl, wie das Mannsvolk ist, und das möchte ich nicht ertragen." Hier füllt sich das, was wir Elsis Ehre nennen, mit dem ganzen bäuerlichen Grundverstand, der des Lebens Alltagshärte kennt, der auch, wo er liebt, nichts idealisiert, auch den durchschnittlichen Mannscharakter des Liebsten nicht. Dann aber reißt der Krieg sie in einen mächtigeren Zusammenhang der Dinge, als es selbst die so heilig gefühlte Familienehre ist. Schon nimmt ihr die Bäuerin, die ihr ihr Geheimnis endlich entrissen („Bist eine Schinderstochter oder eine Kindsmörderin?"), das Jawort sozusagen aus dem Mund. Dann als der Feind ins Schweizerland eingebrochen, geht sie selber mit dem Landsturm vor, die Heugabel in der Hand, eine Schweizer Jean d'Arc, die dem Mannsvolk zuruft: „wenn sie daständen wie die Tröpfe, so müßte das Weibervolk voran, um das Vaterland zu retten", und dann zeigt sich, daß ihre ganze nach innen gepreßte Ehre nichts anderes ist als die leidenschaftliche Selbstkraft einer großgearteten Natur, die keinen Makel an sich duldet, die aber in dem

Augenblick der Gefahr jeden „Hochmut" von sich abtut und nichts ist als Liebende, die den Geliebten aus der Gefahr heraushaut. Es ist dieselbe bäuerliche Urkraft, die jedes Gefühl unbarmherzig zurückdrückt um der Ehre willen und die löwinnenhaft sich in den Tod stürzt aus Liebe für den Geliebten. Die „Treue der Liebe" aber, die die wilden französischen Husaren bewundern, führt sich im Unterschied etwa zum Kleistischen unbedingten Gefühl durchaus auf ein Urbild bäuerlicher Familienehre zurück, zu dem es ebenso gehört, daß kein Makel sein darf wie daß man dem, den man einmal in der Seele erwählt hat, als den künftigen Familiengründer, die Treue hält bis in den Tod.

Das Weltbild, das sich hinter Gotthelfs Bauerngestalten aufwölbt, ist eindeutig das christliche Weltbild. Es ist aber das Wunderbare an diesem Shakespeare der Bauernwelt, daß nirgends der Ausblick auf ein himmlisches Jenseits die Selbstkraft der Menschen lähmt und daß darum bis tief in die unbewußten Entscheidungen alle christlichen Wertungen sich wiedergespiegelt und untergründet finden in den Grundwertungen der Existenz. Elsis Ehre bekommt so nur um so tieferes Gewicht von der Gottesgewalt her, die den Gesetzen in der Brust befiehlt.

„Indessen wachte über dem armen Kinde eine höhere Hand und ließ aus dessen Stolz eine Kraft emporwachsen, welche demselben zu einem höheren Entschlusse half; denn so tut es Gott oft — eben aus dem Kerne, den die Menschen verworfen, läßt er emporwachsen die edelste Frucht."

Elsis Stolz, der nur den Spott der Leute herausfordert, birgt in sich jenes Gold der echten Ehre, aus der sie ihre ganze unbeirrbare Selbstkraft zurückgewinnt. Darum kann kein Selbsttod aus Verzweiflung sie berühren. Darum aber auch kann ein Durchschnittsbauernverstand, wie der Christens, diesen tieferen Gottesgrund ihrer Ehre nicht erfühlen: „Aber was da innen in uns sich reget, das hat Gott nicht umsonst dem Auge anderer verborgen." Und so muß Elsi das Schicksal der „seltsamen Magd" mit der ganzen Härte auf sich nehmen, die der bäuerliche Alltag mit sich bringt. Dennoch ist dann die Elementargewalt des Kriegs wie eine Gottesfügung, die Elsis innerste Ehre, ihren reinen Selbstwert, in der Erfüllung der Liebe herausläutert, sei es auch erst im Tod.

So gesehen schließt imgrunde die bäuerliche Lebensform mit ihrem Urvertrauen in die gottdurchwirkte Existenz das metaphysische Weltbild Kleists ebenso wie das biologische Goethes in sich ein, nur den Weltzusammenhang vereinfachend zum Familienzusammenhang. Das Wesen der in Gott gegründeten Ehre läßt sich nicht einfacher, sozusagen bürgerlicher ausdrücken als Gotthelf es tut; eben im Hinblick auf Elsi:

„Der Stolz des Mädchens war ein angeborener Ekel gegen alles Niedere, und wer es einmal beten gesehen hätte, hätte auch gesehen, wie es sich demütigen konnte vor dem, in dem nichts Niederes, nichts Gemeines ist."

Daß weder Goethes „Wunderliche Nachbarskinder" noch Gotthelfs „Elsi" den sogenannten Falken haben, daß alle Leidenschaftskräfte zusammengenommen

sind in den einfachen Augenblick der Tat-Entscheidung, die mit der Schicksalsentscheidung zusammenfällt, das verdeutlicht nur den größeren Tiefgang dieser Novellen, im Rückgriff auf die urtümlichen, der „Gesellschaft" enthobenen Kräfte der Ehre und der Liebe.

Unmittelbar neben Gotthelfs „Elsi" stellt sich Kellers „Regine": auch hier ist die Heldin vom Verhängnis befleckter Familienehre überschattet. Nur ist Regine wirkliche Dienstmagd, und bei „herrlichem Wuchs und Gang" eine Dienende von Natur, „die Demut selber" wie es einmal heißt. Auch Regine beweist ihr Gefühl für Ehre, in der ruhigen Kraft, mit der sie die trunkenen Belästiger abfertigt, in dem unschuldigen Vertrauen, mit dem sie Erwins Freundlichkeit begegnet, und dann in der entschiedenen Art, wie sie seinen plötzlichen Heiratsantrag ablehnt: sie „erbleichte und starrte ihn an wie eine Tote." Was in ihrer tiefsten Seele vorgeht in diesem Augenblick, hat der Dichter nur wie von außen beschrieben, als einen vielschichtigen Vorgang, den er sich nicht genau zu enträtseln getraut:

> „Sei es nun, daß sie in ihrer geringen und aus trüben Quellen geschöpften Weltkenntnis den Augenblick gekommen wähnte, wo ein geliebter Mann sich mit einem Heiratsversprechen versündigte, das ja niemals ernst gemeint sein konnte, sei es, daß sie es für ihre Pflicht hielt, einem ernsten Antrag zu widerstehen, indem sie sich als Gattin eines vornehmen Herrn unmöglich dachte, oder sei es endlich, daß sie schon um ihrer Familienverhältnisse willen, die schlimmer waren als sie bisher geoffenbart, sich scheute, den fremden Mann, der so glücklich lebte, an sich zu binden: sie wußte sich nicht zu helfen und schüttelte nur den Kopf."

Deutlich erkennen wir hinter den verschiedenen aufgerufenen Gründen einen gemeinsamen Nenner sozusagen: das Ehrgefühl, das die Liebe in der Tiefe nicht aufkommen läßt. Verletzte Ehre, daß der, den sie liebt, mit ihr zu scherzen wagt, gewissenhaft-demütige Selbsteinschätzung der Dienenden gegenüber dem vornehmen Stand, und dann die Schande der befleckten Familienehre, in die sie den Glücklichen nicht hineinziehen will. Daß sie so erbleicht, verrät die Tiefe der inneren Bewegung, die vorgeahnte Schicksalstiefe unterhalb des Zwiespalts von Ehre und Liebe. Noch in derselben Nacht verläßt sie ihren Dienst und kehrt in die Heimat zu den „Ihrigen".

Nachdem dann Erwin die Heirat durchgesetzt, weitet sich die Novelle im Rahmen des „Sinngedichts", diesem edlen Rede-Turnier zwischen männlichem und weiblichem Selbstgefühl, zu dem Thema, wie weit leibliches Wohlgefallen über alle Hindernisse, auch über Unterschiede der Bildung triumphiert. Es zeigt sich, daß die „Gesellschaft", in der Erwin Regine zurückläßt, um ihrer Bildung den letzten Schliff zu geben, ihre natürliche Selbstsicherheit untergräbt, während zur selben Zeit sich mit dem Verbrechen des Bruders der ganze Abgrund der Familienschande unter ihr auftut. Eben jetzt, wo ihr nichts nötiger wäre als das liebende Vertrauen ihres Mannes, löst Erwin die „Taktfrage der Bildung" durch ein beharrliches, überlegen-kühles Schweigen; das treibt Regine nur tiefer in ein ratloses Schuld-

gefühl, das sich im Verschweigen ihrer Familienschande erschöpft, bis sie den Ausweg in den Selbsttot wählt. In das Dunkel dieses Todes fällt Licht durch den Brief an ihren Mann: „Sie habe den Schluß ziehen müssen, daß sie nicht die Sicherheit und Kenntnis des Lebens besitze, die zur Erhaltung von Ehre und Vertrauen erforderlich sei." Ehre hier gemeint im Sinn der Gesellschaft, die für Erwin zur Bildung gehört. So schreibt sie als eine, die sich im Sinn der Gesellschaftsehre gescheitert fühlt, um jede Selbstsicherheit gebracht, und die nun in ihrer Demut sich selber zum Opfer bringt, für den, den sie „bis in den Tod geliebt."

Indem aber Regine in solchem Todesentschluß zurückfindet zu ihrem innersten Selbst, ihrer tief unschuldigen reinen Natur, stellt ihr Unbewußtes den Zusammenhang mit dem mütterlichen Lebensgrund wieder her, dem sie einst in ihrer Seelenkraft der Einfalt entwuchs: in den alten Magdkleidern gibt sie sich den Tod und ihr Brief bittet, sie in diesen Kleidern zu begraben. Was in Gotthelfs christlichem Weltbild die Bildersprache einer gottdurchwirkten Natur, das ist in Kellers bürgerlichem Weltbild allein der Kraft des Symbols anheim gegeben. Hier wirkt es mit einer die ganze Novelle rückläufig zusammenziehenden Sinngewalt: die alten Magdkleider, mit dem unschuldigen Lebenshauch der Einfalt, jenem altdeutschen Volkslied gleich, in dem Regine so beglückt sich wiederfand, und geweiht hier in dem reinen Schauer des Todes, sie rufen hinter Kellers bürgerlichem Weltbild einen Zusammenhang der Dinge auf, ein „Rätsel der ewigen Natur", vor dem die ganze sogenannte Bildungswelt zu einer Verzerrung des echten Miteinander der Menschen wird. Indem hier Anfang und Ende eines Lebens sinnfällig seine unbewußte innere Einheit zurückfindet, stellt sich Reginens tiefstes Wesen, ihr eigentlicher Selbstwert, jenes von Erwin so geliebte „Kind des Volkes" im Tode wieder her. Und eben damit das, was wir Reginens Ehre zu nennen haben: Wie Erwin aus ihrem Briefgeständnis erkennen muß, daß sie all seinen unausgesprochenen Verdächtigungen gegenüber ein wahrer Engel der Unschuld ist, bekommt ihr Entschluß, zu sterben, das Gesetzhafte, Unausweichliche einer wahrhaft tragischen Schicksalstiefe. Die den Todesentschluß im langen nächtlichen Gebet ihrem frommen Christenglauben abringt, sucht das Ende nicht aus Verzweiflung, nicht als Flucht vor dem Leben, sondern aus dem innersten Gesetz ihres Wesens, wo in den Lebenswurzeln ihre Ehre und Liebe zusammenfallen. Nicht als heroische Jungfrau wie Elsi, als liebende Frau, die sich ganz an den Geliebten aufgegeben, vernimmt sie den Schicksalsruf in ihrer Seele: sich auszulöschen, um ihn zu befreien von der, die der Gesellschaftsehre nicht genügt, tiefer von der, die ihn in das „schmachvolle Dasein" einer befleckten Familienehre hineingezogen.

In solcher Kraft der Selbsthingabe erkennen wir Reginens eigenstes Wesen. Und wenn Erwin es nach Reginens Tod sich zum besonderen Anliegen macht, „das Andenken der Toten zu ehren und zu schützen", dann spüren wir, wie tief ihn bis in seine Gesellschaftsehre hinein der in diesem reinen Tod der Liebe erstrahlende Glanz einer Frauenehre getroffen hat, die imgrunde immer nur aus den Urbildern

bäuerlicher Familienehre gelebt. Daß sie dennoch gerade durch diesen Tod sich dem Mann der gebildeten Gesellschaftswelt für immer entzogen in einen Zusammenhang der Dinge jenseits dieser ganzen Bürgerwelt, das spricht der Dichter einzig durch die Sprache des Symbols der alten Magdkleider aus. Daß zugleich damit ein Urteil ausgesprochen ist über den Mann, der sie entwurzelt und nicht bewahrt hat, kommt in Reinharts Erzählung selber nicht zum Ausdruck, nur in Lucias Entgegnung: „wäre seine Liebe nicht von der Eitelkeit der Welt umsponnen gewesen." Lucia erkennt auch sofort, daß „die Geschichte mehr eine Frage des Schicksals als der Bildung", und daß in Regine „trotz ihrer Wehrlosigkeit etwas Heroisches" stecke, etwas „wie eine mythische Heroenfrau", doch liegt es nicht im Sinn des Sinngedichts und seiner bürgerlichen Bildungswelt, die Abgründe von Ehre und Liebe aufzureißen.

Tiefer hinab in das Schöpfungsgeheimnis des Lebens, in jene Tiefenspannungen, die die Worte Ehre und Liebe umschließen, führen die Entscheidungen großer Frauencharaktere, die selber schon Mütter geworden sind, in denen sich die Urbilder der Familienehre aus der Kraft des Lebens selbst erneuern. Wieder hat Kleist hier den kühnsten wertestürzenden Vorstoß gemacht, wir greifen darum nochmals auf ihn zurück, auf Kleists Novelle: „Die Marquise von O..." Schon der erste Satz der Novelle, der Zeitungsaufruf, verrät, wie bedingungslos die Marquise die Ehre ihres Kindes zur eignen Ehre macht: „daß sie, ohne ihr Wissen, in andere Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle, und daß sie, aus Familien-Rücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten." Welche kühne und starke Seele dazu gehört, gegen den „Spott der Welt" diesen Schritt zu tun, hat Kleist ins hellste Licht gerückt. Von den Eltern wegen der unbegreiflichen Schwangerschaft verstoßen, tritt die Wehrlose, dem physischen Schicksal der Weibsnatur so grausig Preisgegebene, ihrem Vater mit der ganzen Unbedingtheit einer großen Natur in dem Augenblick entgegen, als er ihr ihre Kinder nehmen will. Da ist die junge Witwe, die sonst so ehrerbietige Tochter, plötzlich ganz sie selbst, ganz Stellvertreterin ihres verstorbenen Mannes, die sich eher „niederschießen" läßt, als sich die Kinder entreißen. Kleist nennt sie „mit dem ganzen Stolz der Unschuld gerüstet", als sie ihre Kinder selber auf den Wagen trägt und davonfährt. Darnach folgt der berühmte Satz:

> „Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eignen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor."

Großartiger läßt sich der innerste Selbstwert, als die Wurzel der Ehre, nicht erkennen. Und indem sie entschlossen ist, „sich mit Stolz gegen die Anfälle der Welt zu rüsten", nimmt sie sich selbst, die sich Mutter fühlt, als Gründerin einer neuen Familienehre, die dem Kind den Vater zu geben hat, und in Abkehr von jeder falschen Scham wählt sie den Weg der Zeitungsanzeige, den Weg der offenen

schonungslosen Wahrheit, um den „Schandfleck" auszubrennen. „Sie bedachte, daß der Stein seinen Wert behält, er mag auch eingefaßt sein wie man wolle". Der edle Stein ist ihre mit der Ehre ihres Kindes zusammenfallende Ehre, die sich an der „Kraft des schuldfreien Bewußtseins" entfaltet, gleichgültig, welche Fassung der Stein erhält, welcher Vater zu dem Kinde sich melden wird.

Unermeßlich ist die Genugtuung, die Kleist der Marquise in der Wandlung der Eltern bereitet: „Du Herrliche, Überirdische", ruft die Mutter, „Ich biete der ganzen Welt Trotz, ich will keine andere Ehre mehr als deine Schande". Der Vater aber feiert die „Lust der himmelfrohen Versöhnung, die ihrem Hause wieder geworden", mit „lechzenden Küssen". So in ihrem innersten Selbstwert bestätigt, muß die Marquise erfahren, daß eben der russische Offizier, der ihr im Krieg „wie ein Engel des Himmels" erschienen und sie vor der entfesselten Gier der Soldateska bewahrt, sich jetzt als der meldet, der ihre Frauenehre geschändet.

Was Kleist hier aufreißt mit seiner unbürgerlichen Wut zum Unbedingten, ist das abgründige Verhängnis, daß Leidenschaft und Liebe, ehrlos schändende Lust und Liebe, die sich zur höchsten Ehre emporschwingt, aus derselben kreatürlich-geschlechtlichen Wurzel kommt. Die Marquise, weil sie sich im Innersten bereits für ihren Retter entschieden, kann eben darum in seiner besinnungslosen Leidenschaft nur den Einbruch des teuflischen Prinzips selbst gewahren; eine „Furie" der geschändeten Ehre steht sie da, „mit tötender Wildheit", gegen den „Teufel", den „Pestvergifteten" ihre Familie mit Weihwasser besprengend. Anders die Mutter, verstehender eingelassen in den Zusammenhang der Dinge; sie beurteilt den Grafen aus dem Ganzen, sieht die vielen Zeichen echter Reue. Nachdem dann der Vater einen Heiratskontrakt aufgesetzt, der der Ehre der Tochter Genüge tut im Verzicht auf alle Rechte eines Gatten, kann auch die Marquise der Familienehre genügen, sie entschließt sich, die Vermählung mit dem Vater des Kindes durchzuführen ohne ihn selbst eines Blickes zu würdigen. Dennoch siegt zuletzt, unter dem „völlig musterhaften Betragen" des Grafen, nach langer Bewährungszeit das mütterliche Prinzip des Verzeihens. Keine andere Begründung allerdings findet Kleist, als die allgemeine „um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen". Das Finale aber deutet auf die geheimnisvolle Kraft des weiblichen Herzens, die tragische Gefährdung in der Widersprüchlichkeit der Liebe zu überschwingen.

Auch die Gestalt der großgearteten Frauennatur, wie sie hier in Kleists Weltbild des unbedingten Gefühls aufglänzt, bekommt im bürgerlichen Zeitalter tiefer in die Bedingtheiten des Menschlichen eingelassene Züge. In Stifters „Brigitta" ist die Heldin von der „Seelenkunde" her begriffen, als eine Häßliche wird sie geschildert, von früh an in ihrer Kinderehre verwundet, weil die Mutterliebe den schöneren Schwestern zugewendet ist. In Stifters Bildersprache ausgedrückt: „daß die kleinen Würzlein, als sie einst den warmen Boden der Mutterliebe suchten und nicht fanden, in den Fels des eignen Herzens schlagen mußten und da trotzen." So erwächst eine ihren Wert in sich selbst suchende,

gegen die Außenwelt sich verhärtende Mädchenseele, die schließlich „wie eine fremde Pflanze" unter den andern steht. Eine Seele von stolzer, verschlossener Selbstkraft, die keiner, auch der Vater nicht ins Übliche, Gesellschaftliche zwingt, die ihre starke innere Welt nur in die schönen düsteren Augen zusammenpressen kann, die ihr unschönes Gesicht durchglühen. Als dann Stephan Murai, der Stern der Gesellschaft, von der Seelenkraft dieser Augen angezogen, Brigitte wie einem „Engel des Lichts" verehrt, tritt ihm die innere Schönheit ihres Wesens mit der ganzen düster-fordernden Gewalt einer aufs Unbedingte gestellten, tödlich ernsten Mädchenehre entgegen:

„Werben Sie nicht um mich, Sie würden es bereuen ... Weil ich keine andere Liebe fordern kann als die allerhöchste. Ich weiß, daß ich häßlich bin, darum würde ich eine höhere Liebe fordern als das schönste Mädchen dieser Erde."

Was ihn in diesen Worten trifft und endgültig verzaubert, ist eben eine Seele, die ganz Ehre ist, ganz vom Geheimnis eines Unbedingten durchglüht, in dem sich die Mängel in Vorzüge verwandelt haben. Darum aber, weil die Seelenschönheit in dem düsterhäßlichen Gesicht ihn ergreift wie eine dämonische Kraft, die ihn anweht mit übermächtigem Schicksal, darum sein Geständnis nach der Vermählung: „ich erkannte noch nicht, werde ich dich unendlich lieben oder unendlich hassen müssen. Wie glücklich ist es gekommen, daß es die Liebe ward." Hier bleibt, wie bei Kleist, das bürgerliche Weltbild dem Abgründigen des Dämonischen geöffnet: als ein Urmächtiges zwischen den Geschlechtern, das über den menschlichen Willen hinweg nach der Liebe wie nach dem Haß ausschlagen kann und unendlich ist.

In Brigitta zeigt sich die überquellende Liebe an das innerste Gesetz der Ehre gebunden, die auch für ihre Ehe, „die neue Familie", das Unbedingte fordert. Darum erspürt sie mit wahrer Hellsicht, wie ihres Mannes zartere Höflichkeit vor den Leuten nur verhüllt, daß er „weiß, was ihr fehlt". Darum erspürt sie die plötzliche Leidenschaft, die ihn zu der schönen Nachbarin ergriffen, noch ehe sie voll zur Entfaltung gekommen. Hier wird Stifters kosmische Bildersprache der Gotthelfs vergleichbar:

„Es war wie ein Weltball von Scham in ihrem Busen emporgewachsen, wie sie so schwieg und wie eine schattende Wolke in den Räumen des Hauses herumging."

Vor der Härte der Ehre, mit der sie ihr „schreiendes Herz gleichsam in die Hand nahm und zerdrückte," mit der sie sanft, doch unerbittlich auf sofortige Scheidung dringt, bricht es aus ihm heraus: „Weib, ich hasse dich unaussprechlich!" Er spricht das mit „inniger Stimme", indem er ihr die Hand drückt. Das heißt: ihren Schmerz mitfühlend benennt er den Abgrund, der zwischen ihnen aufgerissen ist, den Umschlag, der im Herzen Liebe in Haß verwandelt, dasselbe unendliche, nun zerstörerische Gefühl. Nirgends drückt sich das, was er hier Haß nennt, später in seinen Handlungen aus. Dagegen wirkt die Seelenkraft, die von Brigitta aus-

geht, so stark auf ihn nach, daß er sich sein Leben lang nicht mehr von ihr lösen kann, daß es ihn nach langen Irrjahren auf sein Landgut neben dem ihren zieht und daß er sich ergreifen läßt von der schaffend tätigen Kraft, mit der sie die Steppenlandschaft Ungarns in Kulturland verwandelt, eine herrscherliche, wahrhaft männliche Frau, wie sie in Mannskleidern reitet, mit tätigem Geist ihren einzigen Sohn erzieht.

Das Schwergewicht liegt nun bei Stifter auf der Entfaltung der Altersreife, in der die beiden einstigen Liebenden sich in einen tieferen Zusammenhang der Dinge hinein entgegenreifen. Das Gefühl, das die beiden Alternden verbindet, erscheint dem jungen Berichterstatter „ohne Widerrede als Liebe", obgleich es nicht als solche sichtbar wird. Verehrung und Achtung ist dieser Liebe vermischt, bei Murai „wie die Hinneigung zu einem höheren Wesen". Eine „Freundschaft der schönsten Art", von beiden willentlich so begrenzt, damit „das Schicksal nicht wieder tückisch sein möge". Der weite Umweg, den die Erzählung des Jünglings nimmt: die unermeßliche Pußtalandschaft in ihrer menschenfernen Ursprünglichkeit, der verehrende Glanz, in dem Murai gesehen ist „in der Mitte seiner Leute", die Verehrung, die Murai selber der rätselhaften Gutsnachbarin entgegenbringt, alles bereitet auf ein Außerordentliches vor, das dann im gewaltsamen Eingriff des Schicksals offenbar wird. Die Erzählung schießt zum Novellengeschehen zusammen.

Wie Stephan Murai Brigittens Sohn das Leben rettet, ihn den Wölfen entreißt, „fast selber wie ein Raubtier", da, an der Lagerstatt des zum Leben wiedererwachten Sohns wird das Außerordentliche offenbar: wie von Gewittern geschüttelt stürzen die Liebenden sich in die Arme. Das Düster-Dämonische der Liebe, das wie ein Abgrund unten drohte, ist der reinen Liebe gewichen, von der der Dichter sagt: „die reinigendste, die allerschönste Blume der Liebe, aber nur der höchsten Liebe, ist das Verzeihen, darum wird es auch immer an Gott gefunden und an Müttern". Wie Brigittas Züge plötzlich „in unnachahmlicher Schönheit strahlen", ist in ihrer stolzen, starken Seele, im mütterlichen Grund der Gattenliebe, das „Verzeihen" gewachsen. Stephans leises Wort: „Ich habe kein Kind", macht es ihr bewußt, daß sie durch Jahrzehnte dem Vater den Sohn vorenthalten, und dem Sohn den Vater. Da zerbricht, wie sie selbst es nennt, die „Sünde des Stolzes", scheu, zaghaft, wie bittend, ruft sie ihn mit seinem Namen. „O, wie heilig muß die Gattenliebe sein", ist das Schlußwort, das dem miterlebenden Jüngling bleibt.

Ziehen wir die Grundlinien stärker nach, die Kleists Marquise mit Stifters Brigitta gemeinsam sind, so ist es das Erfassen der Frauennatur in ihrer Ganzheit vom Kern der Frauenehre her: beide Frauen, durch dämonische und tragische Zumutungen in dem, was man gemeinhin „die Frauenehre" nennt, zu tiefst verletzt, und zwar gerade durch die Männer, die sie lieben, ringen sich zur vollen Würde des eignen Wesens, des eignen Selbstwertes durch gegen eine Welt und

vermögen zuletzt dies zum Schutz in sich verhärtete Selbst zu öffnen für das Verstehen des andern, für das „Verzeihen", aus der Kraft der Gattenliebe, im Raum der voll wiederhergestellten Frauenehre. Was hier in beiden Novellen hinzugewonnen ist, ist der Blick in einen sonst verborgenen Kern des Selbst, eine innerste „Ehre", die so vollständig triumphiert über die Schande vor der Welt, daß die eigne Mutter der Marquise ausrufen kann, überwältigt von der Kraft der Unschuld: „Ich will keine andre Ehre mehr als deine Schande." Diese innerste Selbstkraft der Frau stellt im Einsatz des ganzen Menschen die verletzte Frauenehre wieder her, ebenso wie sie im selben Einsatz des ganzen Menschen unbeirrbar aus sich entlädt die Kraft der Liebe. Bei Kleist liegt aller Nachdruck auf der siegenden Kraft des unbedingten Ehrgefühls, das „Verzeihen" zuletzt geschieht um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen. Bei Stifter liegt der Nachdruck auf dem weltaufbauenden Gesetz des liebenden Miteinander, auf dem Triumph der Gattenliebe. Hier ist das Verzeihen die höchste Entfaltung jener Selbstkraft, die Ehre und Liebe in einem ist, für Stifter „nur an Gott und an Müttern gefunden". Indem aber in beiden Novellen die ganze Spannweite des Daseins zwischen Ehre und Liebe leidvoll durchgelebt, sozusagen durchgearbeitet wird in den Frauenseelen, wird jeweils der Ausnahmefall zum exemplarischen Fall, zum symbolischen Fall für das große metaphysische Thema: wie sich der Selbstwert der Frau bewahrt durch alle Schande vor der Welt, wie er sich härtet und doch voll erfüllt zuletzt in der Öffnung durch die Liebe.

Der Abstand eines Jahrhunderts, eines durch den Wertezerfall des Naturalismus und Impressionismus hindurchgetriebenen Jahrhunderts, wird sichtbar, wenn wir jenes selbe große Thema aufgenommen finden in der Novelle von Emil Strauß „Der Schleier". Wir sehen den Ruhm dieses Dichters, seine schon geschichtlich erkennbare Bedeutung in der großartigen Sicherheit, mit der er sich ganz in die bürgerliche Gesellschaft einsenkt und ihre verdunkelten Werte wieder heraufhebt in den Lichtkreis unbedingter Entscheidungen. So bedeutet Straußens Novelle „Der Laufen" von 1909 einen Markstein in der Geschichte der Novelle durch die radikale Wiederherstellung des tragischen Weltgefühls aus der Ehre des Mannes.[5] Solche markante Bedeutung fällt dem „Schleier" nicht zu. Hier ist, wie bei Kleist und Stifter, die drohende tragische Wendung aus dem großgearteten Charakter der Frau heraus aufgehoben. Dabei aber nun zeigt sich das Weltbild als Ganzes grundverändert. Vergleicht man die Darstellung der Eheirrung des Mannes im „Schleier" mit der in Stifters „Brigitta", dann fällt ohne weiteres auf, wie Stifter sich auf das Nötigste beschränkt aus einem Zusammenhang der Dinge, in dessen Mitte die „heilige Gattenliebe" steht, während Strauß alles ins hellste Licht rückt, was die Verführung zum Liebesspiel liebenswert und reizvoll macht. So sehr hält Strauß sich dem offen, was die Gesellschaft

[5]) Pongs, Bild in der Dichtung II, 240 ff.

als die ihr gemäße Wirklichkeit empfindet, jene „Wirklichkeit", wie sie sich vorher etwa in Fontanes Romanen schon gespiegelt, mit einer „Seelenkunde", die weit über das hinaus wissend geworden, was Stifter dem Geheimnis belassen, dem „Abgrund, in dem Gott und die Geister wandeln". Dennoch ist es Strauß nicht, wie Fontane, um die Wiederspiegelung einer Verfallswelt zu tun, sondern um ein tieferes Weltverstehen aus Lebensgesetzen, in denen immer wieder von den eingeborenen Urbildern der Seele her Werte sich erneuern, die den Verfall überwinden. Darin liegt so die eigentümliche Bedeutung der Schleiernovelle, daß sie durch eine verführerische Reizwelt hindurch und durch alle Gefühlsaufspaltungen einer überhellen Seelenkunde die Grundwerte zurückzugewinnen sucht, die die brüchige Gesellschaft wieder einem überwölbenden Weltzusammenhang verknüpfen.

Damit fällt der Gestalt der Frau die bestimmende Bedeutung zu. Ihr ist die tragende Grundkraft in der Ehe zugesprochen in der „Ausstrahlung einer Mütterlichkeit", die sechs Kinder in sich mitlebt, außer dem Mann, vom „Ingefühl" eines jede Lage meisternden Selbst gestärkt, und jederzeit bereit, als Gutsherrin den Mann zu ersetzen. Schnelle Entschlußkraft, ein zugreifendes „Reinlichkeitsgefühl" ist die erste kraftvolle Tugend, die wir an ihr gewahren, als es gilt, dem geahnten „Verrat" des Mannes auf die Spur zu kommen; „je stärker und reiner ihr Herz, um so heißer von Zorn und Abscheu". Auf dem mitternächtlichen Weg zum Jagdschloß verfinstert sich ihre Seele zu dem einzigen Gefühl der „Rache", zum Haß gegen das Weib, das ihr den Mann genommen, als „müßte sie die Hände um den Hals des Opfers legen." Dennoch kommt es zu dieser Rache nicht. Der einfache Anblick der „zwei Menschen, die harmlos wie zwei Kinder schliefen", die nahe Wirklichkeit des nackten Menschenpaars genügt, ihr Gefühl zu verwandeln. Wie im ästhetischen Abstand sieht sie im Spiegel gegenüber „die Jugend und Schönheit des Paares wie ewigen Marmor leuchten und sich selbst daneben braun vermummt wie den lauernden Tod". Es ist eine seltsame Ambivalenz des Gefühls, die der Dichter verweilend entfaltet in ihrer Seele: die Zornige, Rachsüchtige steht „beschämt", ja, „angewidert" von ihrem eignen Eindringen; die gekommen war, zu hassen, muß „bewundernd" stehn, sie fühlt „eine verwirrende, rührende Unschuld in dieser Heimlichkeit bei offenen Fenstern"; ja, die selbst gekommen war, als rächende Nemesis Schicksal zu spielen, muß erschrecken „vor etwas Geheimnisvollem, Schicksalhaftem, das über ihre Begriffe ging". „Sie ward sich plötzlich ihrer Reife und Mütterlichkeit gegenüber diesen beiden Kindern bewußt."

Ist hier mit der Rache auch die Frauenehre aufgehoben? Ist es nicht geradezu, als löste sie sich auf an die Ambivalenz des Gefühls? Steht die in ihrer Ehre Betrogene nicht fast wie eine Schuldige vor dieser Unschuld des ersten Menschenpaares? Vor dem ästhetischen Anblick des jugendschönen Eros? Wenn Strauß hier in der Durchleuchtung der Seelengründe dem Lebensstil einer in Gefühlsambivalenzen schwelgenden Zeit bis zum Äußersten Genüge tut, so bewahrt er

doch im Entscheidenden die große Gradlinigkeit des Gefühls. Und so zieht er diesen Erschütterungsaugenblick zusammen in die letzte tragische Einsicht: „Sie war voll von einem großen unheilbaren Schmerz und einer, kleinen, Scham.“ Es ist der Schmerz der in ihrer Ehre unheilbar gekränkten Liebe, für die es nur noch die Trennung gibt, und es ist die Scham, aus einem Rachegefühl sich in eine Lage gebracht zu haben, die ihrer Ehre zu nahe ist. Und so wird der Schleier, das erste Geschenk seiner Liebe, zum Zeichen ihrer sich zurücknehmenden Ehre, zum Zeichen, daß sie sein Geheimnis weiß und sich von ihm trennt.

Die Wirkung ist eine entscheidende: schneller als der Mann erkennt die Geliebte, als sie den Schleier sieht: „Es ist aus!“ Vor dem Zeichen der „ernsten Wahrheit“ fällt das Liebesspiel ins Nichts einer „Selbsttäuschung“ zusammen. Der Mann trennt sich von der Geliebten für immer und stürzt der Frau nach, das „Blut der Scham“ im Gesicht.

Auch hier ist die große Gradlinigkeit des Gefühls gewahrt; dennoch im Zeitstil einer überhellen Seelendurchleuchtung, die leicht mißverstanden werden kann. Darum wird ein Nachziehen der Grundlinien notwendig. Scham also ist das bestimmende Gefühl, Scham des Mannes über die „Schmach, entdeckt zu sein“, schmerzliche Scham, durch seine Frau beschämt zu sein, der er so Schmachvolles angetan. Ein überwältigendes Hochbild der Frau steigt in ihm auf: den Schleier nimmt er als Zeichen dafür, daß sie sich „zur letzten Güte hatte überwinden müssen“, daß sie sich „stärker zeigte als Glück und Unglück“. Man hat das gedeutet[6] im Sinn einer „selbstlosen Güte“, eines völligen „Verzichts“, ergänzt zum Verzicht der Alternden gegenüber der „Urmacht“ des „Jugend-Eros“. Nichts deutet auf solche „selbstlose Güte“ als jenes Dankwort des Mannes von der „letzten Güte“. Es ist der übersteigerte Ausdruck dafür, daß sie ihm die tiefste Demütigung erspart, daß sie nicht Rache genommen, nur den Schleier als „heimliches Zeichen“ zurückgelassen.

Es ist ein Deutungsunterschied von entscheidender Bedeutung, entscheidend für das Grundwesen der Frauenehre. Ist dieses Grundwesen ein Festhalten des innersten Selbstwertes auch in der Liebe oder ist es ein „Selbstlos“-Werden durch die Liebe, durch die „Mütterlichkeit“? Kleists Marquise ist, ebenso wie Stifters Brigitta, ein überragendes Beispiel für die innerste Selbstkraft der Frau, die ihre Würde wahrt, gerade in der tiefsten Entehrung und eben dadurch den Mann in seiner eigenen tiefsten Ehre bindet. Frau von Tettingen ist aus demselben Stoff der herrscherlichen Frau, deren Kraft zu lieben an ihre Kraft, immer ganz sie selbst zu sein, gebunden ist. Eine solche Frau wird nicht durch den ästhetischen Eindruck eines jugend-schönen Eros zum selbstlosen Verzicht geführt. Was aus dem Schleier spricht, ist nicht der Verzicht selbstloser Güte, sondern „ein großer unheilbarer Schmerz“, der Trennung für immer in sich schließt. Das

[6]) Hans Pyritz, Mensch und Schicksal in der Novelle des 20. Jahrhunderts. D. u. V. 1942, 3. Heft.

ist es, was Tettingen trifft bis ins innerste Herz: der Verlust eines unermeßlichen Wertes, der für ihn alle Grundwerte des Lebens umschließt: „alles, was in seinem Leben Dauer gewonnen hatte". Das treibt ihm das Blut der Scham ins Gesicht: gegen solchen Wert den eignen Unwert zu sehen, und den Schmerz, den er der zugefügt, die das Beste in ihm geliebt. Darum kann er sich nicht genug tun, sich selbst zu entwerten: „Da fehlte der Mann, da war nur ein Knabe da, noch zu grün zu Verzicht und Wahl, der Heimlichkeit verfallen, ungültig, ein Näscher."

Nicht die Frau ist es, die sich aufgibt, der Mann in seiner Scham gibt zum erstenmal sein geliebtes Selbst, seine Selbstliebe auf und in dem Schmerz, „den er ihr getan, den er ihr streitig machte," „fühlt er zum erstenmal seine Einheit mit ihr", jene metaphysische Einheit, auf der sich bei Kleist und Stifter die Ehe in der Gattenliebe gründet.

Mit diesem Gefühl der Einheit hat er zugleich zum erstenmal über sein Selbst hinausgegriffen in den Zusammenhang der Dinge. Das ist die erweiternde Sicht, aus der jetzt alles, was noch geschieht und gesprochen wird, symbolische Tiefe bekommt. Als er ihr gegenübertritt und sie anblickt, „schaute sie nicht auf, als schämte sie sich": aus der inneren Kraft ihrer Ehre schämt sie sich für ihn, für sie beide, als die, die immer bisher sein Selbst in ihr Selbst aufgenommen hat. Darauf sagt er zu ihr: „Willst du alles auf dich nehmen, soviel, daß an mir nichts übrig bleibt?" Es ist die demütige Anerkennung des Mannes, daß sie die Überlegene ist, daß sie ihm die Schande erspart hat, daß sie alles schweigend in sich hineingenommen hat, weil sie seine Schande mit als die ihre gefühlt. Vor solchem überpersönlich gewordenen Selbst fühlt er sich gleichsam vernichtet. Das ist der Augenblick, in dem sein Selbst sich wiederherstellt. Die Worte „Ehre", „Pflicht", „Liebe" dringen wieder in ihm hervor, und indem er eingesteht, daß er sich schämt, indem er die Entscheidung in ihre Hand legt, erkennt sie, daß er wirklich ein andrer geworden. „Sie schaute auf und sah es, und ihr Auge wurde frei." — Nichts bestätigt die Wandlung klarer als die strenge Schlußfolgerung, die er von ihrer beider Ehre her aus dem Ganzen zieht als ein Selbstgericht: „Daß ich es als meine Schmach erkannte, die keineswegs die deinige ist, die nur dann auch deine Schmach wäre, wenn ich es nicht als die meinige fühlen gelernt hätte, . . . das danke ich dir." Das Schuldbewußtsein des Mannes treibt hier eine Art Formel für das innerste Verhältnis von Liebe und Ehre in der Ehe hervor. Er dankt ihr, daß sie ihm wieder bewußt gemacht, was Ehre ist. Nur wenn er es nicht gespürt, wenn er ein heilloser Spieler geblieben wäre, dann wäre auch ihre Ehre mitberührt, da sie ihn geliebt. Weil er aber seine Schmach erkennt, weil sein besseres Selbst wieder erweckt ist, das sie in ihm geliebt, darum wagt er von ihrer Liebe Verzeihung zu erbitten. Und die innerste Bindung von Ehre und Liebe, aus der heraus er diese Worte spricht, sie findet dann auch von ihrer Seite her die endgültige Bestätigung in den Worten: „Ich habe dir nichts zu vergeben, ich liebe dich".

Dieselbe Kraft des Verzeihens überglänzt damit die Wirrnisse dieser Novelle, wie sie die Krönung in Kleists „Marquise", in Stifters „Brigitta" bildet. Nur was dort aus dem Zusammenhang der Dinge in langsamer Bewährung reifen muß, ist hier in den Entscheidungsaugenblick des aufgebrochenen Gemüts, in wenige Worte, zusammengedrängt. Der Rückblick auf die großen Frauencharaktere bei Kleist und Stifter läßt deutlich werden, daß verzeihende Liebe, die die Ehre so weit zu überschwingen scheint, nur wächst aus dem Wurzelgrund der gemeinsam erkannten Ehre. Wenn es also hier heißt zuletzt: „Ich habe dir nichts zu vergeben, ich liebe dich", so ist dieses kühne Auslöschen alles Gewesenen, des unheilbaren Schmerzes und der Scham, nur möglich, nachdem die innere Wandlung des Mannes wirklich geworden ist, nachdem er in sich seine und ihre Ehre wieder hergestellt hat. Es bleibt eine stolze Haltung, fernab von jedem märtyrerhaft selbstlosen Verzicht. Derselben Haltung ihres großherzigen Vertrauens entspricht die symbolische Geste, mit der sie den Schleier wieder anlegt, der sinnbildlich so das ganze Geschehen zusammennimmt. Das alte Symbolgewicht des bräutlichen Schleiers, der behüteten Ehre, verbindet sich mit dem ersten Geschenk der Liebe; als dann der Mann den Bund von Ehre und Liebe zerrissen, wird der Schleier das Zeichen der sich zurücknehmenden Frauenehre, zugleich einer verhalten fortwirkenden Liebe, die dem Mann die tiefste Demütigung erspart, seine Schande dennoch auch als ihre Schande fühlt; eben darum kann der Schleier zuletzt in die wiederhergestellte Ehre hinein dem Mann das Zeichen der verzeihenden Liebe werden. Wenn ihn selbst dieser kühne Vorgriff in die Zukunft mit „Scham und Trauer" bedrückt, so ist im Ausklingen der Novelle plötzlich noch ein dunklerer Ton angerufen, das Schicksalhafte, das jede Ehre umwittert, etwas von der tragischen Verletzlichkeit jedes echten Miteinander, wie es im Novellengeschehen selbst sich dem Tragischen entzog.

Es bedarf keines Worts, wie ästhetisch vollendet diese Novelle ist. Dennoch kann sie keinen Markstein in der Geschichte der Novelle bedeuten. Nur der Rückblick auf Novellen wie Kleists „Marquise", Stifters „Brigitta" vermag das zu klären: zu sehr ist diese Gesellschaftsnovelle aus dem tieferen Zusammenhang der Dinge herausgehoben, in eine Wirklichkeitswelt des Reizes gestellt, die sich dem Zwielicht ambivalenter Gefühle öffnet. Daß es Strauß gelingt, durch dieses Zwielicht hindurch die Tiefe des echten Miteinander dennoch anzuleuchten und ein Urbild der Gattenliebe mit überzeugender Leuchtkraft heraufzuheben, das bleibt sein unvergängliches Verdienst, wie nur gerade Strauß es ist, in dieser Zeit der aufgelösten Bindungen, der solches Wagnis vermag. Dennoch bleibt es ein einmaliges Wagnis, Frevel, Wandlung und Verzeihung sozusagen in einen einzigen Augenblick zusammenzunehmen und alle tiefer heraufdringenden Fragen in das Vielsagende des Schleiersymbols aufzuheben.

Da als Krone der gegenwärtigen Novellendichtung[7]) neben den „Schleier" mit noch höherem Rang Bindings „Opfergang" gestellt wird, sei auch auf

[7]) Pyritz a. a. o.

diese Novelle noch eingegangen. Wie dem hier verherrlichten Opfer der Frau grade das fehlt, was sich uns als das eigentümliche Wesen der Frauenehre ergeben hat, glauben wir, im Unterschied zu Straußens „Schleier", hinter einer verführerischen Formkunst ausgesprochene neuromantische Verfallserscheinungen zu gewahren.

Von vornherein ist bei Binding die Heldin, der der Opfergang zugemutet wird, jeder Leidenschaftlichkeit in Abstand und Haltung entrückt, in die gemäldehafte Kontur eines „lebenden schönen Bildes". Von vornherein ist sie in eine Entselbstung der Liebe stilisiert, die die Opferkraft entwertet: Als ihr Mann von der Liebe zu der andern ergriffen, tröstet sie ihn und sich selbst mit dem größeren Schwung, den diese Liebe ihm gegeben, und an dem auch sie teilhabe. Es zeigt sich dabei, daß sie, obgleich eine vornehme Patriziertochter, aus jedem lebendigen Zusammenhang des Bluts, der Familie, der Familienehre gelöst ist. So eben will es die Stilisierung ihrer Erlesenheit. Zusammen damit geht ein Einschrumpfen der Lebenssäfte, das sie naturfremd, menschenfremd macht, unfähig, es mit der Nebenbuhlerin aufzunehmen. Auch diese aber, das lebenstrotzende neuromantische Wunschbild für die „Gewalt der Elemente, die Lust der Frühe, die Frische des Quells, den Rausch der Sternennacht" usw. ist in Wirklichkeit eine Unfruchtbargewordene, und das einzige Kind ihrer frühen Leidenschaft läßt sie unter Fischersleuten im Hafenviertel aufwachsen, ungeschützt, wie es sich dann bei der Cholera zeigt; so wenig ist auch hier die wirkliche Frauenehre entwickelt, und so ist auch diese Frau losgelöst aus jedem Zusammenhang dargestellt, eine Lebensgenießerin wie der Mann, der nun zwischen beide Frauen sich aufteilt, Typus des reichen neuromantischen Jüngling-Mannes, der Lebensverantwortung spielend entzogen. Nur der Einbruch der Cholera kann hier noch so etwas wie Schicksal hergeben. Vom Dämonisch-Furchtbaren der Cholera selbst ist nichts eingefangen. Ins Große stilisiert ist nur der Opfergang der Frau. Der Gang, den sie sich abringt für den toten Mann, in seinen Kleidern, vorbei an den Fenstern der todkranken Geliebten des Mannes, damit diese den gewohnten Gruß nicht entbehrt und nicht an Herzschwäche stirbt. Ein Akt der tatsächlichen Selbstentäußerung aus Liebe, ein Opfer, dem Geist des Toten dargebracht, dessen letzte Worte waren: „Nun wird auch Joie sterben, wenn ich meine Pflicht versäume". Nur ist in dieser Frau gar kein Selbst entwickelt, das ein elementares Eigengefühl, einen wirklichen Groll gegen die andere, zu überwinden hätte. Darum bleibt, wie ihr ganzes Leben, so auch dies letzte Opfer für den Toten im „Abstand" einer edlen Geste. Nichts deutet an, daß sich mit dem Opfergang in ihr ein Durchbruch vollzöge zu jener echteren, tieferen Wirklichkeit, nach der sie sich zeitlebens gesehnt. Nur von der andern erfahren wir, daß die Tat „ein herrliches Aufrichten in ihr gebar". So muß auch noch das Opfer dem ästhetischen Wunschbild jener Schönen dienen, zu deren Verherrlichung die ganze Novelle angelegt ist.

Der Verfall liegt hier darin, daß das Urbild eines echten Miteinander aus dem

ästhetisch gewordenen Weltbild verschwunden ist und daß über einem von den Elementarkräften entlauchten Kulturgrund die Erhabenheit des Opfers in eine edle Geste hinein stilisiert ist, der die urtümlichen Aufbruchskräfte fehlen. Angeleuchtet ist die Idee einer höchsten Herzensleistung: Liebe, die zur vollen Selbsthingabe, zum Selbstopfer für den Geliebten bereit ist. Entschwunden aber ist dem neuromantischen Weltbild, daß nur starke Liebe opferfähig ist, und daß starke Liebe nur im Wurzelgrund eines starken Selbst und einer starken Ehre wächst.

Natürlich zielt die Stilisierung auf heroische Kontur, eine „gegen jede Erschütterung des Herzens gefeite" „Unanfechtbarkeit" des Wesens, eine „Gelassenheit", „Überlegenheit", die tiefste innere Spannkraft erschließen soll; höchste Worte werden aufgerufen: Stolz, Hoheit, Gnade, Adel, Königin. Dennoch verrät schon die metaphorisch überschmückte Sprache den inneren Widerspruch. Von ihrer Liebe heißt es in seiner Todesstunde, sie war „wie das Feuer in einem schneebedeckten Vulkan". Aber als sie spürt, daß die andere ihn stärker anzieht, heißt es nur: „Da war nun ein schwerer stummer Stein in das klare Brünnlein ihres Herzens gefallen. Täglich warf Albrecht, wie ein unachtsamer Knabe, noch ein paar Sandbrocken dazu, wenn er ihr von Joie erzählte." Das sind abgegriffene Schmuckformen, ohne urtümlich bindende Gewalt. Man braucht nur Bilder Gotthelfs oder Stifters aufzurufen, die aus der Kraft eines Weltbilds aufsteigen, das von Urbildern der Ehre durchformt ist: „Wie ehedem in gewaltigen Revolutionen die Berge aus der Erde gewachsen sein sollen, so wuchs aus den Wehen ihres Herzens der Entschluß . . ." Oder: „Es war wie ein Weltball von Scham in ihrem Busen emporgewachsen, wie sie so schwieg und wie eine schattende Wolke in den Räumen ihres Hauses herumging." Auch das sind Frauen, in ihrer tiefsten Ehre verwundet durch den Mann, den sie lieben. Bilder von kosmischer Gewalt stürzen hier in die Dichtersprache, aus einem Weltzusammenhang, der alle urtümlichen Kräfte urbildhaft umschließt. Gerade das Ursprüngliche, Lebensverwurzelte, vom Dämonisch-Unergründlichen Durchwirkte ist dem neuromantischen Zeitgefühl abhanden gekommen, überformt von Wunschbildern des schönen Lebens, hier sind es Wunschbilder von Frauen, wie der neuromantische Mann sie sich ausgestaltet, um zu „erleben", ohne Schicksal. Darum gilt im Grunde für alle Gestalten, was von Octavia gesagt ist: „Sie lebt, als ob sie wachend dennoch einen Zauberschlaf schliefe, der sie vielleicht von Leidenschaft und Scherz träumen läßt, aber ihr das Erleben erspart."

Die Krone der gegenwärtigen Novellendichtung ist das nicht. Diese Novelle gehört einer abgesunkenen Epoche an, eben jener neuromantisch-ästhetischen, einer ausgesprochen unmännlichen Epoche, die im Grunde nur noch erotische Erlebnisse kennt, Glückserlebnisse des möglichst mannigfaltigen Liebesgenusses, ohne den Willen zum großen Schicksal. Darum ist hier im Wunschbild, das sich der Mann von der Frau macht, eine Liebe bis zur Selbstpreisgabe verherrlicht, die dem Mann

Zwieverhältnisse erleichtert, überformt aber vom ästhetisch-geforderten Novellen-„Schicksal" auf die edle Geste des Opfers hin.

Die Novelle des 20. Jahrhunderts fügt sich ein den Forderungen eines neuen männlichen Weltbilds, in dem fast gewaltsam, wie bei Kleist, eine neue urtümlich kraftvolle Ehre ihr Herrenrecht über die Liebe behauptet und auch der Frau wieder ins Bewußtsein ruft, daß starke Liebe nur aus derselben Wurzel wie die Ehre steigt. Strauß in der Novelle „Der Laufen", 1909, Binding in den „Waffenbrüdern", 1910[8], haben längst selber diesem neuen männlichen Weltbild Raum geschaffen, in Grimms „Südafrikanischen Novellen", 1913, tritt es zum erstenmal mit dem fordernden Gewicht des politischen Weltbilds auf, an der Herrenpflicht der weißen Rasse tief in die Entscheidungen des Unbewußten greifend. Damit sind germanische Urbilder wieder aufgerufen, die im Zug der Vermännlichung des Weltbildes auch der Frau eine harte heroische Größe zurückgeben. Grimms Novelle: „Wie Greta aufhörte, ein Kind zu sein", die Novelle von Emil Strauß „Der Skorpion" geben Züge solchen neuen Frauenbildes. Ehre und Liebe treten wieder in die Gewitterzone des Schicksals ein, aus dem der Blitz tragischer Entscheidungen fährt. Opfer bis zur Opferung des Lebens erhält in den Weltkriegen wieder von der Volksehre her seinen geheiligten Schicksalssinn. Wieder ist der Blick in einen weiteren Zusammenhang der Dinge geöffnet, in den auch das Verhältnis von Mann und Frau eingefügt ist, nicht nur auf Glück und Selbstgestaltung hin, sondern als Element des Weltaufbaus. Durchbruchhaft wie Kleist prägt Grimm am schärfsten die Züge des neuen Weltbilds aus.[9]

Wir fassen zusammen: weil die Novelle immer auf den Schicksalsaugenblick zielt, ist es ergiebig, einmal nicht von der Form der Novelle auszugehen, sondern von den gesetzhaften Seelenkräften, die Schicksal bestimmen. Wir haben uns beschränkt auf das Spannungsfeld von Ehre und Liebe. Ehre bestätigt sich im Gegensatz zur erstarrenden Gesellschaftsehre als innerste Selbstkraft, als der im Ringen mit dem Schicksal bewährte, durch das Schicksal herausgeläuterte Selbstwert, der seinen Glanz der Ehre erst voll im Zusammenhang der Dinge gewinnt, oft erst im Tod, den aus dem Ganzen zu sehen die großartigste Leistung einer tragischen Schicksalsnovelle ist. Die Liebe als der Urinstinkt der Art, der das Einzel-Ich in die höchste Entfaltung seiner Selbstkraft steigert, der eben damit dieselbe Lebenswurzel berührt, aus der die Ehre steigt, sie öffnet das Selbst dem andern, offenbart sich als Kraft der Selbsthingabe, nicht als Selbstaufgabe, sondern als Steigerung in einen höheren Zustand der Gemeinsamkeit,[10] der weltbildend wird, ein Strahlungsmittelpunkt für überpersönliche Energien. Die Deutung der ausgewählten großen Novellen wies überall hin auf einen Schicksalsaugenblick, der

[8]) D. u. V. 39, 94 (1938).
[9]) D. u. V. 35, 393 (1934).
[10]) Vergleiche dazu den Aufsatz von Werner Schultz über die Liebe bei Hegel in diesem Heft.

den Menschen in seiner Lebensganzheit trifft, und das trat zutage als ein Zusammenfall von Ehre und Liebe. So wenigstens bei den großen Mädchen- und Frauencharakteren. Wie es ist, wenn sich im männlichen Zeitalter das bestimmende Gewicht auf die Ehre verschiebt, kann eine Novelle wie Grimms „Richter in der Karu" andeuten[11]: der Richterspruch, der den Frauenmörder „ehrlich" spricht vor dem „Ur-Eros" zwischen Mensch und Erde in der wilden Weite der Karu, er bleibt selber überschattet vom tragischen Dunkel des Richterschicksals, Andeutung einer fernen Gottesordnung im unendlichen Zusammenhang der Dinge: Daß, wer die Frau ausschaltet aus ihrer urgeschöpflichen Aufgabe, die Welt zu erhalten, den aufgerufenen Dämonen der Weltzerstörung nicht entgeht.

Von solcher Betrachtung der Schicksal-bestimmenden Kräfte her fällt zuletzt auch ein Licht auf die Form der Novelle: entspricht der Geschlossenheit der romanischen Gesellschaft des Boccaccio mit ihrer unangetasteten Ehre die klare, zusammenziehende Symbolkraft des „Falken", so sieht sich die deutsche Novelle im faustischen Zurückdringen auf die innerste Eigenehre, den reinen herauszuläuternden Selbstwert auf eine innere Form verwiesen, die sich von den Schicksalskräften in den Seelen her bestimmt. Der Bau auf den Entscheidungsaugenblick hin bleibt davon unberührt, so fordert es das übergeordnete Gestaltgesetz der „Novelle", wie von selber auch stellen sich immer wieder Dingsymbole als Kristallisationsmittelpunkte dar, wie die berühmten Rappen im „Kohlhaas", die Judenbuche bei der Droste, dennoch ist das Bestimmende der Entscheidungsaugenblick selbst, die Tat, in der Ehre und Schicksal zusammenfallen, gegründet in den vom ganzen Zusammenhang der Dinge her breit, voll, überzeugend, symbolisch entfalteten Charakter. Damit ist der deutschen Novelle ein viel größerer Spielraum gegeben. Wenn man Kleists Prosa mit der der Sagas verglichen hat, und wenn gerade Grimms Novellen von Anbeginn aus dem Blickpunkt des männlich-politischen Geschehens an den Sagastil erinnern, so deutet das nur auf die völlig selbständige deutsche Erzählform hin, die das Wesen der romanischen Gesellschaftsnovelle aus dem tieferen Geheimnis eines im Einzelschicksal aufleuchtenden faustischen Weltzusammenhangs umformend ergreift.

[11]) Pongs, Bild in der Dichtung II, 246 ff.

Geschichtsdichtung früher Gemeinschaften des germanisch-deutschen Volkstums

Von Siegfried Beyschlag, Kopenhagen

Das Thema dieses Aufsatzes spannt seinen Rahmen weit. Es handelt von Volkssage der Gegenwart, von altnordischer Saga und altgermanischer Heldendichtung. Es betrachtet diese drei Gattungen aus dem Blickpunkt, wie sie Geschichte, d. h. Ereignisse innerhalb und zwischen geschlossenen Gemeinschaften auffassen und darstellen, wie und wieweit sie in diesem Sinn Geschichtsdichtung sind. Und die Abhandlung sucht dabei vor allem nach Gemeinsamem dieser drei Gattungen, das für das gestellte Thema im Lebenskreis, in den Trägern der drei Dichtungsarten gefunden wird.

Es soll dabei von vorneherein mit allem Nachdruck betont sein, daß bei diesem Versuch, eine gemeinsame Grundhaltung aufzuzeigen, in keiner Weise der mächtige Höhenunterschied in dichterischer Form und seelisch-geistiger Haltung zwischen Volkssage, Saga und Heldenlied außer acht gelassen würde oder die durch die Forschung klar gezogenen Grenzen aufs neue verwischt werden sollen. Aber neben aller klaren Scheidung besteht Gemeinsames, das ebenso wenig übersehen werden darf wie das andere, und dieses Gemeinsame ist zugleich das Germanische, welches das deutsche Volkstum, den Volksmenschen unserer deutschen Gegenwart, trotz allem Wandel verbindet mit den altnordischen und altgermanischen Trägern und Schöpfern von Saga und Heldenlied. Die Weltdeutung des germanischen Menschen über alle Zeiten hinweg ist es, die gesucht werden soll und die sich als eine Schöpfung wesentlich der Gemeinschaften und der aus ihren Kräften erwachsenen und in ihnen wurzelnden großen Einzelnen zeigen wird.

Diese Gemeinschaften, die so als Träger der Geschichtsdichtung Volkssage, Saga und Heldenlied erscheinen, begegnen im germanischen Raum seit Anbeginn seiner Kenntnis durch uns. Sie sind frühe, ja die frühesten und kleinsten Verbände als erste Formen staatlichen Zusammenschlusses; im Hinblick auf die größeren und festeren Staatsgebilde historischer Zeiten daher auch zum Teil als vorstaatliche Formen bezeichnet.[1] Es sind dies Sippe, Gefolgschaft, Dorf, Gau.[2] Sie sind die Träger der genannten drei Gattungen.

Dabei ist auch die Volkssage als Geschichts d i c h t u n g bezeichnet. Sie soll hier auch durchaus als Dichtung, wenn auch einfachster und innerlich frühester

[1] Z. B. Felix Genzmer, Staat und Gesellschaft, bei Herm. Schneider, Germanische Altertumskunde. München 1938. S. 126 ff.

[2] Richard v. Kienle, Germanische Gemeinschaftsformen. Stuttgart 1939.

Art, aufgefaßt werden. Denn auch sie ist bereits eine Durchformung der Welt durch den menschlichen Geist mit den Mitteln sprachlicher Erfassung der Wirklichkeit und ihrer Gestaltung; sie ist Epik einfachster Art.[3]

I.

Die Funktion der Volkssage ist von der Forschung bereits festgestellt: die Volkssage ist Auseinandersetzung des Volksmenschen mit seiner Welt; er gibt sich in der Sage Rechenschaft von ihr, und zwar über die zwei großen Wirkungskreise, die er spürt und in denen er steht: das ist die Natur mit ihren Kräften und es ist der Mensch selbst mit seinem Tun als das Gegenüber des Erzählers oder der erzählenden Gruppe. Dies Menschentun ist Ablauf, Geschehen; so müssen wir sagen: Natur und Geschichte sind die Themata, welche die Volkssage in immer neuen Fassungen abwandelt.[4] Es ist deshalb zu beobachten, daß die Umwelt der Volkssage, der Raum, worin ihre Begebenheiten spielen, mit der Umwelt des Volksmenschen selbst zusammenfällt. Es ist für die Sage der Gegenwart, d. h. des 19. und 20. Jahrhunderts, die Umwelt hauptsächlich des Landmanns, Bergmanns, Schiffers, Jägers, des Handwerkers in Dorf und kleiner Stadt. Wieweit weitere Kreise am Erzählgut der Sage ebenfalls noch Anteil haben, kann hier beiseite bleiben, um überschaubare Verhältnisse zu schaffen.

Die Umwelt dieser Lebenskreise muß dann die Sage spiegeln. Für diese Frage haben Paul Zaunert und Will-Erich Peuckert bereits übersichtliches Material zusammengetragen.[5] Hiernach erscheint die ländlich-bäuerliche Welt im oben umrissenen Sinn als der reale Raum der Sage. Diesen einfachen Erzählern und ihrer Erzählgemeinschaft stehen im Vordergrund Begebnisse aus eben dieser Erzählgemeinschaft selbst, aus der eigenen Familie wie aus den benachbarten Sippen. Es wird gehandelt von deren Mitgliedern, von ihrem Besitz, Haus, Hof und Acker. So sind der häufige Typ der wiederkehrenden Toten zumeist Genossen der eigenen oder benachbarter Sippen, Ahnenseelen, die warnend, helfend, strafend, büßend wiederkehren; ihnen verwandt die Hausgeister, die unter dem Zeichen der Besitzmehrung stehen, die zum Teil sogar vererbt oder in die Aussteuer mitgegeben werden können. Sie sind Verdichtungen von Glück und Macht der Sippe, das man sich in solchen Bildern greifbar, verständlich zu machen versucht. Ebenso

[3] Siehe hierzu die Gedankengänge von André Jolles, Einfache Formen. Halle 1929; Josef Dünninger, Volkswelt und Geschichtliche Welt. Berlin, Essen, Leipzig o. J. 1937. S. 182 ff., 193 f.

[4] Siehe dazu Friedrich Ranke, Sage, bei John Meier, Deutsche Volkskunde. Berlin u. Leipzig 1926. S. 198; W.-E. Peuckert, Deutsches Volkstum in Märchen, Sage, Schwank und Rätsel. Berlin 1938. S. 81 ff. u. S. 98 ff.

[5] Paul Zaunert im Handbuch der deutschen Volkskunde, Bd. 2, S. 330 f.; derselbe, Familie und Sage, Germanien. 1937. S. 76 ff. — W.-E. Peuckert a. a. O. S. 126 ff.

deutet man aber auch Unheil und Verfall einer Sippe: Trinker, Spieler, Wüstlinge treten dafür auf; für Gefahren, die den Menschen, dem Nachwuchs, dem Vieh und der Wirtschaft drohen durch ein nicht klar faßbares Etwas, werden Hexen, Unholde, Dämonen verantwortlich gemacht. Neben solchen ausgesprochenen Familiengeschichten steht eine ebenso große Zahl anderer: von falschen Landmessern und Meineidigen am Erbland oder der Allmende, die deshalb umgehen; Mörder, Räuber und Raubritter, betrügerische Wirte, schlechte Dorfschulzen, gewalttätige Gutsherren; Frevler an den Heiligtümern von Sitte und Glauben. Es sind zusammen die Friedensbrecher und Schädiger der Gemeinschaft und ihrer Lebensordnung.

Gerade diese letzten Geschichten beweisen, daß und wieweit die Erzählgruppen sich ihrer selbst als einer organischen, auf Gedeih und Verderb verwachsenen Gemeinschaft bewußt sind. Diese Frevler sind Frevler an der eigenen Gemeinschaft der Erzählgruppe, ihre einstigen Genossen, und die betroffene eigene Gemeinschaft ist es, die den Frevler durch eines ihrer Mitglieder, der dann der Held der Erzählung wird, durch Bann unschädlich machen oder durch die Erlösung in den Frieden des Verbandes, der Tote und Lebende gleichermaßen umschließt, wieder aufnehmen läßt.[6]

Das starke Gefühl einer Gemeinschaft wird also in der Sage faßbar; was uns hier dabei besonders angeht, ist der Umfang dieser in der Sage bewußt werdenden Gemeinschaft: es ist die Sippe, die Dorf- und Markgenossenschaft, zu der wir auch die kleine Stadt rechnen dürfen; es ist als weitester Kreis der Gau und allenfalls gelegentlich der Stamm, was als Einheit lebendig wird.[7] Die Gebilde also der kleinräumigen frühen Gemeinschaften, die eingangs zu nennen waren. Es sind Gruppen, die der einzelne, der Volksmensch noch vollkommen überschauen, noch mit seinem eigenen kleinen Tun bestimmend erfüllen kann. Sippe, Dorf, Gau, das sind Einheiten, innerhalb deren das Tun des bäuerlichen oder handwerklichen Menschen Wirkung und Widerhall finden kann. So bildet es eine organische Einheit, in der eines das andere bedingt, wenn die Volkssage solch Kleingeschehen aus einer Kleinwelt berichtet und wenn gerade die Welt von Sippe, Dorf und Gau die Sage als ihre eigentliche Erzählform zeigt.

Wir sehen weiter, daß die Sage in diesem Lebenskreis geradezu die Stelle der Geschichte, der Historie vertritt. Die Sage berichtet immer von einem gewesenen Ereignis, sie berichtet es so, daß sie Glaubwürdigkeit fordert, als ein ganz wesentliches Merkmal. Die Sage tritt also im volksmenschlichen Lebenskreis mit demselben Anspruch auf, den die Historie stellt: wirklich Geschehenes zu berichten und sinnvoll zu deuten. Nun braucht es aber kaum eines Hinweises, daß die Volkssage Dinge und Vorgänge enthält, die sich weder historisch noch natur-

[6] Siehe Siegfried Beyschlag, Weltbild der Volkssage, Dichtung und Volkstum 41. 1941. S. 200f.
[7] Zaunert, Handbuch a. a. O. S. 330 f.

wissenschaftlich je haben ereignen können. Die also objektiv unwirklich, Phantasieerzeugnisse sind. Sagen sind von diesem Standpunkt aus Geschichten, die Wirkliches und Nichtwirkliches bunt durcheinander würfeln. Oder anders gesagt: Sage besteht aus Wirklichkeit und Erdichtetem.

Nur muß man bei dem Erdichteten unterscheiden. Man findet Bestandteile, die zwar tatsächlich nicht wirklich geschehen sind, aber immerhin als möglich, als geschehbar anerkannt werden müssen. Vor allen Dingen geschehbar in jenem kleinräumigen Kreis des Volksmenschen: Raub, Meineid, Totschlag, Rache, Liebschaft, Ehe, Glück und Unheil. Wir müssen dies auch bei denjenigen Bestandteilen gelten lassen, die man als Wandermotive bezeichnet, Erzählteile, die als freischwebendes, wanderndes, überliefertes Gut da und dort sich in unzähligen Varianten ein und desselben Types ansetzen und uns als ernstgemeinter Bericht eines hic et nunc geschehenen Ereignisses entgegentreten. Wie die Sage von der Weinsberger Weibertreu, die an mehr als 40 Orten lokalisiert ist, wovon nur ein Ort, Weinsberg, historisch ist.[8] Auch hier muß man sagen: es ist eine ganz erhebliche Zahl von Motiven darunter, die, wenn auch nicht jedesmal, so doch irgendwann einmal geschehen sind oder es sein können, gerade wie die Weibertreu. Für solche geschehbaren Erzählmotive hat Albert Wesselski den sehr glücklichen Ausdruck „Gemeinschaftsmotive" geprägt,[9] weil sie gerade in frühen oder einfachen Gemeinschaften mögliche Geschehnisse überliefern.

Wir können an dieser Stelle bereits eine ganz wesentliche Schlußfolgerung für unser Thema ziehen. Wenn es möglich ist, daß der Mensch jenes einfachen Lebenskreises, in welchem die Sage Geschichtsbericht ist, wirkliche Begebenheit und Wandermotiv, also Dichtung, durcheinandermengt und das neuentstandene Gebilde trotzdem als Geschichtsbericht annimmt, dann steckt hier Tieferes dahinter als bloßes unkritisches Verhalten des sogenannten primitiven Menschen.[10] Wir müssen nach der positiven Seite, der schöpferischen Kraft dahinter suchen. Und diese ist eine andere Auffassung der Wirklichkeit, ein anderes Geschichtsbild als dasjenige modernen Denkens. Es ist hierfür festzuhalten, daß die Sage in ihren oben genannten Bestandteilen Geschehnisse berichtet, die im Lebensraum der Sage, d. h. in der Umwelt des Volksmenschen, schlechterdings möglich sind; sie wurden ja als Gemeinschaftsmotive in seiner Umwelt irgend einmal erlebt oder erfunden. Der Träger der Sage hat also derartige Erlebnisse entweder selbst erlebt oder miterlebt oder er glaubt seinem Gewährsmann, den er von Jugend auf kennt und für vertrauenswürdig hält, ohne weiteres, daß er ein solches Gemeinschaftsmotiv tatsächlich erlebt haben kann. Was ihm also in einem derartigen Sagenbericht zugetragen wird, das ist ihm von vornherein erlebbar und damit

[8] Siehe W. Hoffmann, Die Sage von der Weinsberger Weibertreu. Diss. Königsberg 1925.

[9] Versuch einer Theorie des Märchens, Prager deutsche Studien, 45. 1931. S. 12 f.

[10] So Friedr. Ranke, z. B. Sage a. a. O. S. 198 f; Hans Naumann, z. B. Grundzüge der deutschen Volkskunde. Leipzig 1929. S. 144 ff.

einfach wirklich. Es ist die schöpferische Kraft des primären Gemeinschaftserlebnisses, was dem Sagenbericht seinen Wirklichkeitsgehalt verleiht.[11] Der einzelne und die Gemeinschaft erleben dabei ihre eigene Wirklichkeit in der Dichtung der Sage. Dichtung ist damit erlebbare Wirklichkeit, und Wirklichkeit, wenn dem Menschen selbst einmal Ähnliches begegnet, erlebte Dichtung.

Man kommt damit zu der wesenhaften Erkenntnis vom Zusammenfall von Wirklichkeit und Dichtung im Weltbild früher und einfacher Gemeinschaften. Beides ist hier eins, weil auch der Lebensraum beider eins und von einfachen Urkräften und Urtrieben des Gemeinschaftsmenschen gestaltet ist. Diese einfache Urwelt ist zugleich eben auch die Welt des Poetischen und die Welt dadurch in Poesie, in Dichtung erlebbar.[12]

Die volksmenschlichen Gemeinschaftsgruppen stehen aber nicht nur in ihrem kleinräumigen Geschehen von Sippe, Dorf und Gau; sie stehen und standen von jeher auch in großem Völkergeschehen. Es fragt sich nun, wie wird dieses erlebt und in der Geschichtsdichtung der Volkssage geformt? Zur Erläuterung ein bereits mehrfach verwendetes Schulbeispiel:[13] Von der Belagerung von Paris 1870/71 brachten die deutschen Soldaten mit nach Hause, daß auf Wunsch des Kaisers Wilhelm die wertvollen Bauwerke vor der Beschießung bewahrt bleiben sollten. Das legten sich nun die Bauern Ostpreußens in einer Sage zurecht. Wertvolles Bauwerk, was ist das? Das muß kostbar, muß stattlich sein und muß zu einer befestigten Stadt passen, so wie man sie aus der eigenen Umgebung kennt. Also: in Paris befinde sich ein Turm ganz aus Silber, der nicht kaputtgeschossen werden sollte. Dazu muß man wissen, wo er steht. Wie geschieht das? Im Dorf so, daß man selbst an Ort und Stelle nachsieht, und wenn es ein verschlossener Ort ist, wie eine belagerte Stadt, dann steigt man auf den Zaun und sieht hinüber. Wer tut das? Natürlich der Anführer, denn der muß es ja wissen. Also: der Kronprinz klettert auf die Mauer von Paris und sieht sich alles an. Ja, der Kronprinz, der ist eben ein ganzer Mann – d. h., er wird im Idealbild des dörflichen Führers gesehen, der höchstpersönlich nach dem Rechten sieht.

Was an dieser harmlosen Sage beispielhaft wirkt, ist zweierlei: einmal die Umsetzung großen Geschehens in die Kleinräumigkeit des eigenen Lebenskreises. Das Welt- und Völkergeschehen, an dem der Volksmensch kraft seiner Zugehörig-

[11] Vgl. S. Beyschlag, Weltbild der Volkssage a. a. O. S. 188.

[12] Aus solchen Überlegungen erkennt man auch, warum in frühen, heroischen Zeiten Dichtung keine ergötzliche Kunst, sondern Lebensnotwendigkeit war: weil sie wirklich Deutung des Lebens, erlebte Wirklichkeit war. Darum ist auch die Sage unzerstörbar, solange es volksmenschliche Gemeinschaften gibt, weil sie dort Erlebnisform der Wirklichkeit ist. Und man erkennt auch, wann Dichtung wieder tiefe Lebensnotwendigkeit für ein ganzes Volk werden kann: sobald sie wieder Erlebnisform für dessen Wirklichkeit ist, oder wie wir heute mit Langenbucher u.a. sagen: volkhafte Dichtung.

[13] Bei Ranke, Sage, a. a. O. S. 203 f.; Peuckert, a. a. O. S. 101 f.

keit zur Nation teilnimmt, macht er sich bewußt, indem er es in die Ebene seines Erlebnisraumes verlegt, zu einem Dorf- und Gaugeschehen umwandelt.[14] Er bringt es also auf die gleiche Ebene, auf der sich die Sagenereignisse seiner eigenen Umwelt von vornherein befinden. Die Bedeutsamkeit dieser Feststellung wird sich später noch mehr erhellen.

Das Zweite, was die analysierte Sage zeigt, ist dies: wie der Vollzug des geschichtlichen Geschehens gesehen wird. Wenn man den obersten Führer, den Kronprinzen, selbst auf die Mauer steigen läßt, so heißt dies: das erzählte Ereignis wird durch eine unmittelbare Handlung des Führers und damit des Helden der Erzählung selbst verwirklicht, nicht etwa durch irgendwelche Mittelspersonen. Diese Auffassung von geschichtlichen Vorgängen ist schlechthin wesensbestimmend für die Sage – und darüber hinaus für alle einfachen Lebensformen, auch für alle heldische Frühzeit. Dieses Selbsttun ist wiederum Umsetzung in den kleinräumigen Lebenskreis ursprünglicher Gemeinschaften, wo eben der Bauer, der Schulze, der Gutsherr, der Anführer einer kleinen Gefolgschaft oder eines Gauaufgebotes durch sein persönliches Handeln, *seine* Tapferkeit, Umsicht, Geschicklichkeit unmittelbar das Geschehnis entscheidet und formt.

Auch dieses Selbsttun des Helden ist genau wie der kleine Raum zugleich geeignetes poetisches Objekt; es kann am sinnenfälligsten durch epische Erzählung, d. h. durch Dichtung dargestellt werden, wobei Tatsächliches und Mögliches in der mündlichen Weitergabe nebeneinander treten können, ohne an Wirklichkeitsgehalt für den Volksmenschen dabei einzubüßen. Wir können also auch hier sagen, daß Wirklichkeit in der Form der Dichtung erlebt wird, und daß diese Dichtung erlebbare Wirklichkeit ist – eben auch infolge des gleichen Selbsttuns in Sage und Wirklichkeit.

Wir müssen aber noch weitergreifen. Bisher war nur vom Geschehbaren, vom Möglichen in der Sage die Rede, von den Gemeinschaftsmotiven also. Nun enthält die Sage darüber hinaus als ganz wesentlichen Bestandteil objektiv, d. h. naturwissenschaftlich Unmögliches. Die ganze Toten-, Geister- und Dämonenwelt der Volkssage ist hierunter zu fassen. Auch in diesem Motivkreis wird von Geschehenem, von Ereignissen berichtet, und so wären also auch solche Sagen „Geschichte"?

Vorweg ist festzustellen, daß auch solche Inhalte dort, wo Sage in ernster Erzählgemeinschaft lebt, als Wirklichkeit aufgenommen werden, zumindest für die Dauer der Erzählstimmung.[15] Betrachtet man dabei diese gesamte Erzählgruppe

[14] Ähnlich auch Fr. Ranke zur selben Geschichte, a. a. O.

[15] Siehe Otto Brinkmann, Das Erzählen in einer Dorfgemeinschaft. Münster 1933. S. 22 u. ö.; Gottfried Henßen, Volk erzählt. Münster 1935. Einleitung; W.-E. Peuckert, a. a. O. S. 95 ff. Die psychologische Möglichkeit eines solchen Glaubens des einzelnen Erlebenden hat zudem schon früher Fr. Ranke als erster aufgezeigt, zusammenfassend: Volkssagenforschung. Vorträge und Aufsätze. Breslau 1935.

vom Standpunkt der Wechselbeziehungen zwischen Mensch und Überwelt aus,[16] dann wird gerade das Weltbild der einfachen Gemeinschaften dahinter deutlich, von dem her die einzelnen Berichte gestaltet sind und aus dem sie erst ihre volle Glaubwürdigkeit und Gegenwartsmächtigkeit erlangen. Dann zeigt es sich, daß sie „geschehnisgewordenes Verhältnis der menschlichen Gemeinschaft zu ihrer Welt" sind,[17] worin der Mensch als mithandelnder Partner der Überwelt zur Seite tritt. Und zwar genau wie der dämonische Gegenspieler in der Rolle des Selbsttuns. Die Vorgänge werden durch das persönliche Handeln der Spieler, Mensch und Dämon, bewirkt. Das verbindet diese mythischen Sagen also mit den Geschichtssagen. Und was ebenso wichtig ist: diese Wechselbeziehungen zwischen Mensch und Überwelt haben die Form von Beziehungen zwischen menschlichen Gemeinschaften; sie vollziehen sich als Kampf, Raub, Totschlag, Hilfe, Liebe, Ehe, Rache, Vergeltung; sie sind also „mögliche" Ereignisse. Das sind aber wiederum die Lebensäußerungen jener ursprünglichen Gemeinschaften des Kleinraumes von Sippe, Dorf und Dorfgenossenschaft, die wir schon als Raum des geschichtlichen Geschehens festgestellt haben.

Genau wie also das große Völkergeschehen umgesetzt wird in das Kleingeschehen früher Gemeinschaften, so wird auch das Naturgeschehen umgesetzt und im Bild menschlichen Tuns von derselben Kleinräumigkeit her erfaßt und gedeutet. Damit ergibt sich eine erstaunliche Einheit und Einfachheit des volksmenschlichen Weltbildes, in der die Ganzheit der Welt, Naturgeschehen und Menschengeschehen als Geschichte, d. h. als willengelenktes Handeln in den kämpferischen Lebensformen früher Gemeinschaften verstanden wird.

Und dieser Verhalt ergibt wieder die innere Folgerichtigkeit, daß diese Auffassung des Naturgeschehens als kleinräumige Geschichte in der Form einfacher epischer Erzählung, eben der Sage, bewußt gemacht wird, als sinnenfällige Einzelvorgänge in bestimmter Zeit und Raum. So schließt sich der Ring: auch dem Naturgeschehen gegenüber gilt der Satz, daß im geistigen Raum jener primären Gemeinschaften Wirklichkeit und Dichtung, d. i. Naturgeschehen und mythischer Sagenbericht hiervon, in eins zusammenfallen. Die Gesamtheit der Welt, Natur und Menschentun, wird vergegenwärtigt im Kleinraum der Volkssage als der Geschichtsdichtung des Volksmenschen.

II.[18]

Auch der altgermanische Mensch hat sich Rechenschaft abgelegt über seine Welt, die auch für ihn sich vor allem in bewußtem Menschenwerk verkörpert. Wir wissen

[16] S. Beyschlag, Weltbild der Volkssage, a. a. O. S. 189 ff.

[17] Ebda. S. 202.

[18] Den Ausführungen dieses II. Teiles liegt eine im Entstehen begriffene größere Untersuchung über das Geschichtsbild der Heimskringla zugrunde.

bereits, daß wir diese Bewußtmachung des Menschentums Geschichte zu nennen haben.

Diese Rechenschaft des altgermanischen Menschen ist uns in der altisländischen Saga überliefert. Es ist das Geschichtsbild des alten Nordens, das hier erscheint. Doch es wird sich zeigen, daß es im Grundsätzlichen mit dem des westgermanischen und deutschen Volkstums zusammenfällt. Im Grundsätzlichen darf man es daher als altgermanisch schlechthin bezeichnen.

Man sucht dieses Geschichtsbild für das gestellte Thema am sichersten dort auf, wo es am bewußtesten Geschichte sein will, d. i. in den Königssagas und damit in dem Werk des Snorri Sturluson, der Heimskringla. Dieses Werk zeigt ja bewußte historische Kritik seines Verfassers, ein Abwägen seiner Quellen auf ihre Zuverlässigkeit und damit stärksten Willen zu historischer Richtigkeit, ist also Geschichtsschreibung im besten Sinn. Und in der Tat gibt Snorri auch wirklich große Geschichte, Völkergeschichte des Nordens, so daß man sein Werk eine Geschichte der nordischen Welt als solche nennen darf. Diese geordnet um die Reichswerdung Norwegens, dessen Erwachsen zu einem Großstaat des Mittelalters im Rahmen der Lebensläufe seiner Könige in verschlungenen, aber klaren Linien gezeichnet wird.

Nun ist aber die äußere Form des Snorrischen Werkes nicht die der Abhandlung, sondern die einer epischen Erzählung, wie sie für den Stil der altisländischen Saga kennzeichnend ist. Geschehen reiht sich an Geschehen, so daß die Geschichte des Königsbuchs wie die Wirklichkeit selbst in Begebenheiten abrollt. Erst die Anordnung und das Gewicht der einzelnen Ereignisse im Rahmen des Ganzen ergeben den Sinn der Geschichte, der also aus dem Werk herausgedeutet werden muß, genau wie auch die Wirklichkeit selbst nicht schon Deutung ist, sondern Deutung verlangt.

Diese epische Form des Werkes legt es nahe, auch hier von Geschichtsdichtung zu sprechen, indem eben hier Geschichte in der Gestalt einer epischen Dichtung erscheint, und umgekehrt Dichtung den Anspruch erhebt, Geschichte zu sein. Dadurch ergibt sich die gleiche Fragestellung wie bei der Volkssage. Das ist die Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt der Königssagas in dem Sinn: wie muß die geschichtliche Wirklichkeit aufgefaßt sein, damit sie in epischer Erzählung, also durch Dichtung dargestellt werden kann, ohne den Wirklichkeitsgehalt zu verlieren, d. h. ohne als ungeschichtliche Erfindung zu wirken?

Daraus ergibt sich als erster Punkt der Betrachtung: wie vollzieht sich das große Völkergeschehen in solcher dichterischer Darstellung? Die Antwort ist: im Selbsttun der führenden Persönlichkeiten, d. h. der Helden der jeweiligen Begebenheit. Das ist jenes Selbsttun, das sich als eine ganz wesentliche Geschehnisform der Volkssage erwiesen hat. Ein weiterer Zusammenfall von Saga und Volkssage ist also festzustellen. Im Königsbuch entsteht aus dem Handeln der führenden Frauen und Männer und deren seelisch-sittlichen Triebkräften die Ge-

chichte, und zwar wiederum in einer ganz unmittelbaren Form des Wirkens. Die führende, Geschichte bildende Persönlichkeit bewirkt durch ihren ganz unmittelbaren Einsatz in vorderster Geschehnisfront das historische Ereignis, als Krieger durch persönlichen Mut und Tapferkeit, als Redner und Ratgeber durch Klugheit, Geschicklichkeit, Überzeugungskraft u. dgl. In solchen Tätigkeiten wird die jeweilige Persönlichkeit in der Saga episch vorgeführt, d. h. in sinnenfälliger anschaubarer Handlung.

Ein kurzes Beispiel aus Snorri möge das verdeutlichen, eine Seeschlacht Harald Harfagris. Es heißt: „König Harald ließ sein Schiff gegen das des Königs Arnvid vorgehen. Da entbrannte ein äußerst erbitterter Kampf und viel Volks fiel auf beiden Seiten." Das ist also zunächst ein Massenkampf zwischen zwei Schiffsbesatzungen. Dann fährt Snorri fort: „Zuletzt wurde König Harald so wild und wütig, daß er auf die Vorderschanze seines Schiffes ging, und er focht dort so grimmig, daß alle Vorderstevenkämpfer auf Arnvids Schiff bis zum Mast zurückwichen und manche fielen. Da verfolgte sie König Harald auf ihr Schiff. Jetzt wandten sich die Leute König Arnvids zur Flucht, er selbst aber fiel auf seinem Schiffe." [19] Damit ist die Schlacht beendet. Aus Andeutungen geht hervor, daß noch mehr Schiffe beteiligt waren; von ihnen ist aber weiter nicht die Rede. Der Blick wird völlig konzentriert auf die beiden Königsschiffe, und hier wölbt sich die kriegerische Tat Haralds beherrschend heraus. Sie entscheidet nach dieser Darstellung auch militärisch den Kampf. Das ist der Begriff des Selbsttuns, das eine geschichtliche Entscheidung herbeiführt. Es spielt dabei für die Auffassung Snorris keine Rolle, ob Harald diese Taten nun wirklich vollbracht hat oder nicht. In solcher grundsätzlichen Weise vollzieht sich das Geschehen fast durch das ganze Königsbuch hindurch. Man erkennt, daß es sich in dieser Grundsätzlichkeit nicht vom Vollzug in der Volkssage unterscheidet.

Dieses Selbsttun verlangt dann auch den entsprechenden Geschehnisraum. Er darf nicht größer sein, als er durch solches Tun eines einzelnen Menschen bewegt werden kann. Die Schlacht darf also einen Umfang nicht überschreiten, worin wirklich die Tat eines einzelnen noch militärisch ausschlaggebend sein kann, also nach unseren Begriffen nur ein Gefecht; die Thingversammlung ist nicht größer, als ein Mann durch seine Stimme beherrschen kann. Da der alte Norden das Prinzip der Volksvertretung im modernen Sinn nicht kennt,[20] sind es jeweils nur die Thingversammlungen eines kleineren Gaues, nie des ganzen Landes, auf denen die geschichtebildenden Entscheidungen fallen. So begegnen weiter das Schiff, die Halle, der Hof als Orte des Geschehens. Das ist also eine ausgesprochene Kleinräumigkeit, in der sich Geschichte verwirklicht.

[19] Snorris Königsbuch, Bd. 1. Thule 14. S. 100; Heimskringla, Haralds saga ins Hárfagra, Kap. 11.

[20] D. h. daß die Gesamtheit aller Gaue durch deren Abgesandte auf einem Thing vertreten wird, vgl. F. Genzmer bei H. Schneider, Germanische Altertumskunde, S. 148.

Ganz wesentlich ist es nun, daß auch der innere Geschehnisraum durchaus diesem äußeren des Ortes gleicht, und damit kommt man an ganz entscheidende Züge des altnordischen Geschichtsbildes heran. Auch die Lebenskreise sind kleinräumig. Der alte Norden legt die Triebkräfte des historischen Werdens in jene Gemeinschaften, die sich in den genannten Räumen des äußeren Vollzugs völlig erfüllen: im Gehöft, in der Halle, auf dem Schiff, im Gefecht, auf dem kleinen Thingplatz. Das ist die Sippe und die Gefolgschaft. Diese zwei Gemeinschaftskreise sind der äußere und der innere Ort, wo die einzelne Führerpersönlichkeit durch ihr Selbsttun wirkt und dadurch Geschichte macht. Sie sind die Geschehnisebene, von der aus der alte Norden und damit Snorri seine Welt geschichtlich bewegt sieht.

Zugleich sind diese Orte und Lebenskreise samt dem Selbsttun des Helden wiederum der Raum, innerhalb dessen epische Gestaltung möglich und innerlich wahr ist. Das ergibt die Zusammenstimmung von Inhalt – dem geschichtlichen Vorgang – und der Form: der epischen Dichtung. Dahinter steckt innere Notwendigkeit: die Wurzeln der Begebenheiten auch der großen Geschichte sieht der altgermanische Norden eben in den geistig-sittlichen Bindungen und Triebkräften jener kleinräumigen vorstaatlichen Gemeinschaften: im Sippenethos und im Gefolgschaftsethos. Hierin hat man noch einmal Gleichheit, aber auch bereits Unterschied zur Volkssage. Gleichheit im Lebensraum: Sippe, Dorf, Gau in der Sage, Sippe, Gefolgschaft, Gau in der Saga. Aber dann läßt die Saga in ihrer sittlichen Triebkraft die Volkssage weit unter sich und hebt sich zu den höchsten Höhen heldischen Menschentums. Durch die sittlichen Kräfte dieser Lebenskreise wird das Königsbuch im wesentlichen bewegt.

Gerade die Staatswerdung Norwegens vollzieht sich aus dem Geist der Gefolgschaft. Wie dieser ausschließlich das Handeln bestimmen kann, zeigt beispielhaft der letzte Kampf König Hakons des Guten: dieser sitzt mit seiner engsten Gefolgschaft und einigen Bauern beim Frühmahl. Der Königsskalde meldet das überraschende Herannahen des dänischen Feindes in bedeutender Übermacht. Beratung: soll man sich zurückziehen und das Volksheer sammeln oder so, wie man ist, sich der Übermacht stellen? Ausschlag gibt der Gefolgschaftsgeist des Skalden: lieber in Tapferkeit zu sterben, als vor den Dänen zu flüchten. So kommt es zum Kampf, in dem zwar die Norweger siegen, der König aber fällt und das Königtum an die Feinde übergeht.[21] Also eigentlich eine Katastrophe für den Staat. Und im gleichen Geist entscheidet sich später Olaf Tryggvason und reißt Norwegen in seinen Untergang mit,[22] ebenso Harald der Harte, dessen Eroberung Englands dadurch scheitert.[23] Wir sehen heute die staatliche Katastrophe, die nachfolgt, und

[21]) Heimskringla, Saga Hákonar góda, Kap. 28 ff.
[22]) Saga Ólafs konungs Tryggvasonar, Kap. 102.
[23]) Saga Haraldz konungs harðráða, Kap. 88 (der Entschluß), Kap. 92 (der Tod Haralds).

beurteilen den Entschluß der Könige als zwar heldenhaft, aber militärisch und staatspolitisch unklug. Der alte Norden handelt und urteilt anders: er sieht die heldische Bewährung vor dem Schicksal, bewußt den Todesweg um der Ehre willen zu gehen, und gerade ein König soll das! Der Untergang ist deshalb nicht Katastrophe, sondern höchste Vollendung des Helden, zu deren Preis Snorri den ganzen Glanz seiner meisterhaften Erzählkunst spielen läßt. Das ist Geschichte aus dem Gefolgschaftsgeist vollzogen und beurteilt, aus einem vorstaatlichen Denken, und noch den König Magnus Barfuß zu Ende des 11. Jahrhunderts läßt Snorri die Worte sprechen: „Einen König soll man zum Ruhme haben und nicht zu langem Leben." [24]

Dieser Gefolgschaftsgeist tritt nun in Wechselbeziehung zu der anderen vorstaatlichen Gemeinschaftsform: der Sippe. Aus ihrem Mit- und Gegeneinanderwirken entsteht die eigentliche Reichswerdung Norwegens. Es vollzieht sich dadurch vor unseren Augen das Werden eines Reiches rein aus vorstaatlichen altgermanischen Wurzeln ohne fremde Einwirkungen von außen. Das ist für uns das im besonderen Gegenwartsnahe in Snorris Werk.

Diese Reichs- und Staatswerdung vollzieht sich an der Frage der Erstrangigkeit der Sippen- und Gefolgschaftsbindung.

Das was wir Staat und Reich nennen, ist für die Frühzeit des Königsbuches bis zum Tode Olafs des Heiligen im Jahr 1030 eine Sippenangelegenheit. D. h. ein starkes Königtum zu schaffen, ist Aufgabe und Erbe allein der Königssippe. Diese ist aber von Anfang an nur die erste unter gleichen, nur mit den sie auszeichnenden Pflichten des Kultes, der Rechtsprechung und der Landesverteidigung. Was sie darüber hinaus unternimmt, ist *ihre* Sache, die für die übrigen nicht mehr verpflichtend ist.[25] Dazu hält sich der König seine Gefolgschaft, die hirð, die also wieder eine Angelegenheit allein des Königs ist.

Nun sucht der nordische König seine angestammte Würde zu herrscherlicher Macht über ganz Norwegen auszuweiten, modern gesprochen: staatliche Gewalt über die anderen Sippen zu gewinnen. Das Mittel dazu ist, die Gefolgschaftsbindung über das ganze Land auszudehnen. Deshalb sucht sich der König eine möglichst große Zahl führender Männer aus den edlen Geschlechtern zu persönlicher Gefolgschaftsleistung zu verpflichten. Das ist die Erscheinung des lendr maðr oder Landherren, der als Glied der königlichen Gefolgschaft gilt.[26] Und hier setzt der Kampf ein. Der lendr maðr gerät in einen Zwiespalt zwischen Königsdienst und Sippenpflicht. Im germanischen Altertum hat die Sippe gewisse Funktionen, die wir heute als Aufgabe des Staates empfinden: so die unbedingte

[24] Königsbuch, Bd. 3, S. 205; 'til frægðar skal konung hafa, en ekki til langlífis' Uphat Magnús konungs berfœtts, Kap. 26.

[25] Vgl. auch F. Genzmer, a. a. O., S. 150.

[26] Vgl. Hirðskrá, Kap. 19, dazu Rudolf Meißner, Das norwegische Gefolgschaftsrecht, Germanenrechte, Bd. 5. Weimar 1938. S. XXIV f.

Schutzpflicht gegenüber dem Sippengenossen und dem Gastfreund, die Blutrache und andere aus dem Gebot der Ehre und Größe erwachsene Pflichten. Und zwar gelten diese Pflichten, wenn es sein muß, auch gegenüber dem Eingriff des Königs. Denn der König gilt noch nicht als übergeordnete Staatsgewalt, sondern als nebengeordnete königliche Sippe. Sein Eingriff wirkt daher als Übergriff in den Friedenskreis der anderen Sippe und diese fühlt das Recht und sogar die Pflicht, diesen Übergriff mit allen Mitteln abzuwehren. Auch der lendr maðr hält sich daher bei einem Eingriff des Königs in seine eigene Sippe zum Widerstand gegen den König verpflichtet. Die Sippenbindung ist damit erstrangig gegenüber der Gefolgschaftsbindung. Nun muß aber der König, wenn anders er ein straff organisiertes Reich schaffen will, auf unbedingte Überordnung seiner Rechte und der Bindungen an ihn dringen; er muß versuchen, übergeordnete Staatsgewalt zu werden. Daher muß er verlangen, daß die Gefolgschaftsbindung an ihn schlechthin erstrangiger Wert wird. Er erklärt deshalb den lendr maðr, der seine Sippenbelange im Streitfall dem König gegenüber verteidigt, als Treubrecher und Königsverräter.

So stehen sich zwei Auffassungen vom Staat gegenüber, die eine aus dem germanischen Altertum stammend, die andere das Mittelalter mit seinem Begriff des Großstaates ankündigend. Beide erscheinen aber in der Sicht des beobachtenden Nordens als aus dem Boden der eigenen noch vorstaatlichen Lebensformen erwachsen, aus Sippe und Gefolgschaft. Dem Norden ist es nicht ein Kampf um Grundsätze – das ist moderne Deutung –, sondern um Macht und Geltung edler Geschlechter, um den Versuch des Königsgeschlechtes der Haraldinger, sich über die anderen Geschlechter Norwegens zu erhöhen. Es ist schließlich der altgermanische Wettstreit, Erster in seinem Lebenskreis zu sein. Und da solcher Wettkampf nicht von Verbänden als solchen ausgefochten wird, sondern von den Männern dieser Sippen, erscheint das Ringen um das Reich bei Snorri als Ringen der jeweiligen Könige mit einzelnen, ihnen entgegentretenden großen Persönlichkeiten um Geltung und Ehre.[27]

Damit vollzieht sich aber ein solcher Vorgang notwendigerweise wieder im Selbsttun und im kleinen Raum von Gefecht, Halle, Hof, Schiff und Thingplatz. Man erkennt so, wie die äußere Form der Heimskringla, d. i. die epische Erzählung, mit Notwendigkeit aus der Anschauung der Geschichte erwächst und jene wunderbare Übereinstimmung von Inhalt und Form erzeugt, die Snorris Werk so einzigartig und zwingend macht.

Es mag aber auch daraus klar werden, wieso es sein kann, daß in der literarischen Form der Geschichtsdichtung Geschichte und Dichtung für jene Menschen des Nordens keine Gegensätze bilden, sondern – um es nun mit der Prägung, die ich

[27] Am eindrucksvollsten bei Snorri der Kampf Olafs des Heiligen mit Erling Skjalgsson, Thorir Hund, Einar Bogenschüttler, Kalf Arnason u. a.

bei der Betrachtung der Volkssage gebraucht habe, zu sagen – daß Dichtung, das ist die jeweilige Königssaga aus Snorris Feder, erlebte Wirklichkeit ist und die Wirklichkeit der Reichswerdung Norwegens für jene Menschen lebendig gewordene Dichtung. Das Geheimnis, wodurch dies möglich ist, muß darin gesucht werden, daß alle Geschehnisse, auch historisch-politischer Art, auf die Geschehnisebene früher, kleinräumiger Lebensformen verlegt werden. Das ist für das Altgermanentum eben Sippe und Gefolgschaft. Das ist der Raum eines schöpferischen Erlebens und Gestaltens, wo sich Wirklichkeit und Dichtung in einem Dritten vereinigen und gegenseitig erfüllen können, und dieses Dritte wird man am besten mit dem zwar romantischen und vielgebrauchten, aber hier vielleicht eindeutig gewordenen Begriff Sage bezeichnen. Sage ist also für jene frühe Zeit die Einheit von Dichtung und Wirklichkeit. Das gestaltete Ergebnis der Sage ist dann die Geschichtsdichtung, wie wir sie vorerst in den beiden Formen der Volkssage und der altnordischen Saga kennengelernt haben.

Es ist aus dem Gesagten aber auch zu entnehmen, daß die Geschichtsdeutung Snorris weithin mit den uns aus historischer Forschung bekannten wirklichen Verhältnissen zusammenfällt. Gefolgschaft und Sippe sind natürlich historische Tatsachen, ebenso die Stellung des altgermanischen Königs, und das Werden des norwegischen Reiches ist daher auch zum Teil in solchen kleinräumigen Geschehnissen vor sich gegangen. Geschichtsbild und Geschichtswirklichkeit fallen also soweit zusammen.[28]

Nun läßt sich aber weiter nachweisen, daß auch eine Umsetzung von großräumigen Ereignissen in kleinräumige in der altisländischen Überlieferung und damit auch in Snorris Werk stattfindet. Ein Gleichlauf also mit der Volkssage, wenn auch auf weit höherer Stufe. Das ist z. B. in der Außenpolitik der Fall, wenn Völker und Reiche aufeinanderstoßen. Für den Untergang Olaf Tryggvasons sind die Vorfragen bereits weit genug geklärt, um ihn als Beispiel zu bieten.[29]

Die durch Olaf Tryggvason in fünfjähriger Regierungszeit geschaffene Großmachtstellung Norwegens ruft die Gegenwehr der beiden anderen nordischen Staaten auf den Plan: Schwedens und Dänemarks. Dieses insbesondere, da es selbst Hoheitsrechte auf Teile Norwegens geltend macht. Beide Mächte verbünden sich gegenseitig und mit der norwegischen Opposition unter dem vertriebenen Jarl Erik. Politische Heiraten festigen den Dreibund, der eine Einkreisung Norwegens bedeutet. Olaf sucht sie zu durchbrechen, indem er ein Bündnis mit der vierten Ostseemacht schließt, mit Herzog Boleslav dem Tapferen von Polen. Infolge Versagens des norwegischen Aufgebotes können aber die Gegner Olaf

[28] Siehe Ulrich Noack, Nordische Frühgeschichte und Wikingerzeit. München u. Berlin 1941. S. 232 ff.; 260 ff.; 287 ff.

[29] Noack a. a. O. S. 300 ff.; Erma Gordon, Die Olafssaga Tryggvasonar des Odd Snorrason. Diss. Berlin 1937. S. 100 f.

mit erdrückender Übermacht am Oresund stellen und vernichten. – So sieht moderne Forschung die Vorgänge.

Wie sieht sie nun Snorri und der Norden? Olaf Tryggvason hat die von ihm zunächst umworbene Königin Sigrid die Stolze tödlich beleidigt.[30] Sie vermählt sich später mit dem Dänenkönig Svend Gabelbart und dadurch kommt „eine große Freundschaft" zwischen diesem und ihrem Sohn aus erster Ehe, dem Schwedenkönig Olaf, sowie mit dem Schwiegersohn des Dänenkönigs, Jarl Erik, zustande.[31] Inzwischen hat Olaf Tryggvason Thyri, die Schwester des Dänenkönigs, gegen dessen Willen geheiratet, die vor einer verhaßten Ehe mit dem alten Wendenkönig Burislav nach Norwegen geflohen war.[32] Diesen Umstand benutzt nun Sigrid, um König Svend (der an sich schon Anspruch aus Vaterserbe an Olafs Reich stellt), „mächtig" gegen ihren Todfeind Olaf aufzureizen bis schließlich das Bündnis mit Olaf dem Schwedischen und Jarl Erik dadurch zustandekommt, und die gesamte Sippe der Sigrid also gegen Olaf Tryggvason zusammensteht.[33] Anderseits reizt hinwiederum die Thyri ihren Gatten Olaf auf, dem Dänenkönig zum Trotz durch eine Fahrt ins Wendenland ihr Heiratsgut zurückzuholen.[34] An der Ehre gepackt, beschließt Olaf die Fahrt, auf dem Rückweg wird er durch Verrat überfallen und in der Schlacht von Svold von den vereinigten Feinden gefällt.[35]

Man sieht sofort die Unterschiede. Nicht Staatsnotwendigkeiten stehen hier als treibende Kräfte hinter dem Untergang Olafs, sondern persönliche, man möchte sagen, private Beweggründe. Rache einer beleidigten Frau, Anruf der Ehre und der Gier nach Macht und Gold, listige Täuschung und schmählicher Verrat. Das sind aber Motive, die im sippischen Bereich ihre Gültigkeit und zwingende Macht haben. Der Untergang Olafs wird dadurch aus einem Kampf der Staaten zu einem Kampf zweier edler Sippen um ihre Lebenswerte, um Bestand, Macht, Rache, Ehre und Erbe. Dieses Thema ist zugleich wiederum das hohe Lied früher epischer Dichtung, und so rollt das Ereignis aus der nordischen Völkergeschichte in der Form und mit den Motiven einer Heldenfabel ab.

Das ist die Umsetzung großräumigen staatlichen Geschehens in die vorstaatlichen Gemeinschaftsformen des altgermanischen Lebens, eben wieder in die Geschehnisebene, wo Dichtung und Wirklichkeit in eins zusammenfallen. Nach unserem modernen Wissen ist dies eine Abweichung vom Tatsächlichen. Wie steht es nun dabei um Snorris kritischer Einstellung, um seinen Willen zur Wirklichkeit? Ist

---

[30] Heimskr. Ól. Tryggv. Kap. 61.
[31] Ebda. Kap. 91.
[32] Ebda. Kap. 92.
[33] Kap. 98.
[34] Kap. 92 (2. Hälfte).
[35] Kap. 99 ff.

er nur das Opfer seiner Überlieferung geworden, weil er mit seinen Mitteln nicht in der Lage war, durch sie zum wirklichen Kern durchzustoßen?

Man muß sich vergegenwärtigen, daß Snorri diese seine Darstellung für wahr hält und für Wirklichkeit ausgibt. Snorri ist also überzeugt, daß solche Geschehnisse, die über das Schicksal von Völkern und Reichen entscheiden, wirklich aus solchen Triebkräften des sippischen Bereiches, also aus dem Heldisch-Vorstaatlichen entstehen können. Ihm sind diese Vorgänge also zumindest mögliche Wirklichkeit. Wir erinnern uns, daß wir beim Volksmenschen dieselbe Einstellung hatten: Vorgänge im Rahmen der kleinräumigen Gemeinschaften sind für ihn glaubwürdige Möglichkeit. Dasselbe ist bei Snorri anzunehmen. Kraft seiner inneren Zugehörigkeit zu jener frühstaatlichen altgermanischen Kultur Islands steht er selbst in der Wirklichkeitsschau jener Kulturstufe. Und diese, das wissen wir nun, erlebt eben Geschichte von der Ebene ihrer eigenen Kleinräumigkeit aus, in der das Handeln der Menschen zusammenfällt mit dem, was man als Sage davon erzählt. Und Sage erzählt eben vom Handeln aus Anschauungen und Triebkräften jener kleinräumigen Gebilde der Sippe, Gefolgschaft, des Dorfes, des Gaues. Berichte aus diesem Lebensraum tragen also von vornherein das Siegel der Glaubwürdigkeit an sich, weil sie der eigenen erlebten Wirklichkeit entsprechen. Darum ist der Bericht der Sage für die Angehörigen dieses Lebenskreises erlebbare Wirklichkeit und daher Wahrheit.

Daher ist also die kritische Haltung Snorris bestimmt und begrenzt durch das Bild der Geschichte, das er in sich trägt und das von der Wirklichkeit seines Kulturkreises geformt ist. Es heben sich dadurch zwei Ebenen der Geschichtsschau voneinander ab: die eine, die moderne, die mit großräumigen Mächten und Gebilden rechnet, welche Völker und Staaten und deren Lebensräume als Einheiten sieht und eine andere, entwicklungsgeschichtlich frühere, wo die kleinen ursprünglichen Gemeinschaften innerhalb der Völker und vor ihren sie umfassenden Staatsformen als wirkende Einheiten erscheinen.

Zu diesem Geschichtsbild der Frühzeit gehört die Geschichtsdichtung als die innerlich notwendige und wahre Gestaltungsform des geschichtlichen Erlebens. Sie öffnet uns also den Blick dafür, wie der altgermanische Mensch seine Geschichte erlebt hat.[36]

[36] Man kann die Gleichheit mit der Frühwelt des Volksmenschen noch weiter runden. Es herrscht bei Snorri und dem alten Norden dieselbe Gläubigkeit auch gegenüber der mythischen Welt wie in der Volkssage. Im ernstgemeinten Geschichtsbericht der Islendingasögur wie des Königsbuches werden Begegnungen mit der Überwelt, werden Zauberwerk und Wunder als wirklich geschehen erzählt. Ich weise nur auf die ganz volkssagenmäßigen Spukerzählungen der Eyrbyggjasaga, auf die Wiedergänger-, Riesen- und Trollkämpfe des starken Grettir hin. Ähnliches berichtet Snorri mit dem gleichen, Glaubwürdigkeit fordernden Ernst. Ich nenne nur den Gastmahlspuk in der Saga Halfdans des Schwarzen und die Odinserscheinung Olaf Tryggvasons, die Zaubereien ebendort, die Trollkämpfe des Isländers Thorodd und Arnljots Gellini und schließ-

III.

Doch die Saga ist nicht die einzige uns bekannte altgermanische Form geschichtlicher Bewußtmachung durch die Dichtung. Weit älter und zudem gemeingermanisch ist das Heldenlied, und klar ausgesprochen ist längst die Erkenntnis, daß gerade es Umsetzung staatlich-politischen Geschehens in persönliches und Sippengeschehen ist. Eine gemeinsame Ebene von Heldenlied und Saga beginnt also greifbar zu werden – ja bereits auch eine Gemeinsamkeit mit der Volkssage.

Wir müssen dieser Gemeinsamkeit nun nachgehen und vor allem den Lebenskreis suchen, aus dem das Heldenlied als Geschichtsdichtung erwachsen ist.

Ausgesprochen wurde, es sei das Wanderungserlebnis der großgermanischen Zeit, aus dem das Heldenlied als dichterische Form und Inhalt entsprungen sei; es verlange zu seiner Bildung den gewaltigen geschichtlichen Anstoß.[37] Als das durchschlagende Beweisstück für diese Auffassung gilt vor allem die Dichtung vom Untergang der Burgunden, abgesehen von dem Kreis um Ermanarich, Theoderich und dem Hunnenschlachtlied.

Die Beweiskette erscheint für das Burgundenlied auch völlig zwingend: da ist das Burgundenreich um Worms mit seinen in der lex Burgundionum bezeugten Königen Gibica, Godomarus, Gislaharius, Gundaharius, die allesamt in nibelungischen Dichtungen begegnen. Da ist der Zusammenbruch dieses Reiches unter dem Ansturm hunnischer Scharen im Jahr 437, wobei ein König Gundicarius mit dem größten Teil des Volkes fällt, wie Prosper Aquitanius meldet. Ein späterer Historiker, Paulus Diaconus, läßt Attila selbst – allerdings historisch unrichtig – den vernichtenden Stoß führen. Jedenfalls, die Vorgänge nähern sich dem Heldenlied. Da ist ferner der Tod Attilas vom Jahr 453: er starb nach Priscus und Jordanes an der Seite seiner Konkubine Ildico nachts an einem Blutsturz. Der etwa ein Jahrhundert jüngere Comes Marcellinus weiß bereits zu erzählen, daß Attila von der Hand eines Weibes gefallen sei. Ein wiederum späterer Bericht (Poeta Saxo) läßt eine germanische Königstochter den Tod ihres Vaters an Attila rächen.[38] Der Sprung zum Burgundenlied, das die Frau den Tod ihrer verräterisch über-

---

lich die wiederum ganz volkssagenmäßigen Wunder Olafs des Heiligen auf seiner Flucht aus Norwegen: die Wegbahnung, die Trollvertreibung u. a. (Kap. 179), ganz zu schweigen von den legendären Wundern des toten Königs. All dies ist dem alten Norden ebenfalls Geschichte, d. h. geschehene oder zumindest glaubhaft mögliche Wirklichkeit. Er ist genau so dem „zauberischen" Denken (Peuckert a. a. O. S. 5 ff u. öfter) verhaftet wie der Volksmensch des deutschen Volkstums. Grundsätzlich formt auch er das Naturgeschehen um in menschenartiges Wirken innerhalb und zwischen den kleinräumigen Verbänden seines Lebenskreises, genau wie das historische Großgeschehen. Und so gestaltet auch der Altgermane das Erleben seiner Umwelt als „geschehnisgewordenes Verhältnis" im epischen Bericht der Saga als *seiner* Geschichtsdichtung.

[37] Helmuth de Boor, Dichtung, bei H. Schneider, Germanische Altertumskunde. S. 388; Jan de Vries, Altnordische Literaturgeschichte. Berlin u. Leipzig, 1941. S. 32 f.

[38] Nach Herm. Schneider, Germanische Heldensage. Bd. 1. Berlin u. Leipzig 1928. S. 200 f.

fallenen Brüder an Attila–Etzel rächen läßt, ist von da nicht mehr groß. So erscheinen historische Begebenheiten als Bausteine der Dichtung,[39] als der große bewegende Anstoß.[40]

Und doch handelt das Heldenlied nicht vom Zusammenstoß und Untergang von Völkern. Nicht die Burgunden gehen in ihm unter, und Grimhild, in der man jene (H)ildico des Priscus und Jordanes erkennen will, rächt nicht ihr Volk am Hunnenherrscher, sondern zwei oder drei Helden werden um ihres Hortes willen vom Schwager verräterisch in seine Halle geladen und dort überfallen, nachdem sie stolz die Herausgabe des Hortes verweigern. Die Frau und Schwester rächt sodann die Brüder am Gatten. Bis auf die Namen hat dies gar nichts mit jenen Vorgängen aus der Wanderzeit zu tun.[41] Die gewaltigen geschichtlichen Ereignisse seien eben auf den engbegrenzten Kreis des germanischen Kleinkönigtums abgestimmt; so sei der Blick auf die historische Tragweite verloren gegangen und die Tragik von zusammenstürzenden Königreichen in den Streit zweier Fürstenfamilien verwandelt;[42] das rein Menschliche trage über das Politische den Sieg davon.[43]

Das wäre also dieselbe, bereits bei Saga und Volkssage festgestellte Umsetzung großräumigen völkergeschichtlichen Geschehens in die kleinräumige Ebene früher Gemeinschaften. Vergleichbar etwa der Umwandlung der Katastrophe um Olaf Tryggvason. Dies ist jedoch vorerst nur die Feststellung eines Sachverhaltes; über das Warum dieser Umwandlung, ihre überall zu beobachtende zwingende Notwendigkeit, ist damit noch nichts gesagt.

An dieser Stelle sind Dietrich v. Kraliks Forschungen zu erwähnen,[44] vor allem die Andeutungen über vorburgundische Lieder aus dem Nibelungenkreis, darunter ein Untergangslied gleicher Problematik: die Frau als Rächerin der Brüder am verräterischen Gatten, das überhaupt nichts mit historischen Ereignissen und Namen zu tun habe.[45] Im Wandererlebnis kann dieses damit nicht wurzeln. Wo dann? Zudem steht Kralik nicht so völlig allein mit seinen vorburgundischen Liedern. Auch Herm. Schneider sagt, es gebe offenbar Heldenliedfabeln ohne jede historische Unterlage,[46] was z. B. für die Abenteuer Jung-Sigfrids zutrifft, ebenso für das Wie-

[39] H. Schneider a. a. O. S. 15 f.

[40] H. de Boor a. a. O. S. 388.

[41] So auch Kralik a. a. O. (siehe Anm. 44), S. 436 f.

[42] Jan de Vries a. a. O. S. 33.

[43] H. Schneider a. a. O. S. 16.

[44] Dietrich v. Kralik, Die Sigfrid-Trilogie im Nibelungenlied und in der Thidrekssaga. Halle 1941. Diese Forschungen lernte ich während der Arbeiten an den vorliegenden Fragestellungen kennen; sie wurden mir Stütze und Ermunterung.

[45] Kralik a. a. O. S. 66; 285 f.; 438 f.

[46] A. a. O. S. 16.

landslied und schließlich auch für die Brünhildfabel.[47] Und endlich: auch die Fabel des Burgundenuntergangs, so wie sie uns als Dichtung entgegentritt – die Frau zwischen den feindlichen Schwägern – bedarf eigentlich nicht der historischen Tatsachen, des Wanderungserlebnisses zu ihrer Existenz. Aus welchen Erlebnissen sind diese Dichtungen dann entstanden?

Um hier weiterzudringen, muß man sich freimachen von dem Blickzwang, den die historischen Namen ausüben, und allein die Probleme der dichterischen Konzeption befragen, um zu dem dahinterstehenden Kulturbild zu gelangen.

Da finden wir dann einen germanischen Gefolgsherren namens Atli; er schickt seinen Schwägern eine verräterische Einladung in seine Halle, der er die Lockung durch reiche Geschenke anfügt: Hort und Land. Bei der Gegenüberstellung mit den Überfallenen zeigt es sich, daß jener Atli gierig ist auf den reichen Goldschatz und die Macht seiner Schwäger. Die Gattin, Schwester der so Verratenen, durchschaut den Trug und warnt, doch vergeblich. Die geladenen Schwäger erscheinen ebenfalls als Gefolgsherren, im Raum von Halle und Gefolgschaft. Sie erkennen den Verrat, aber die drohende Gefahr ist für sie Aufruf des Schicksals zur höchsten heldischen Bewährung, die sich durch den heldischen Tod erfüllt, und so reiten die zwei Herren allein und trotzig, ohne Gefolgschaft zur Halle des heimtückischen Schwagers. In selbstverständlicher Haltung verweigern sie die Herausgabe des Hortes und krönen ihr Heldentum durch einen standhaften Tod. Die Rache vollzieht die Schwester, indem sie den Gatten mit seinen Mannen trunken macht, diese durch verschwenderisches Ausstreuen der Goldschätze dämpft und schließlich die Halle in prasselnder Flamme über den mit eigener Hand getöteten Gatten und sich selbst zusammenstürzen läßt.

So gesehen, sind dies Vorgänge und Problemstellungen, die auch außerhalb der Heldendichtung begegnen. Und zwar gerade wieder im Raum der Sage im oben umrissenen Sinn, wo sich Wirkliches und Mögliches innerhalb früher Lebensformen zusammenschließen zum ernsten Geschichtsbericht. Snorri und die Islendingasögur berichten ganz ähnliche Vorgänge aus der älteren Zeit. Da begegnet der verräterische, machtgierige Herrscher, der Nachbarfürsten und Schwäger hinterhältig einlädt und überfällt;[48] es begegnet weiter die Niederbrennung der Halle samt den darin Eingeschlossenen als häufiges Kampf- und Rachemittel;[49] nicht weniger

[47] Daß bis jetzt noch jeder Versuch, die Brünhildfabel historisch festzulegen, gescheitert ist – auch Gudmund Schüttes letzter Versuch: Siegfried und Brünhild. Ein als Mythus verkannter historischer Roman aus der Merowingerzeit (Jena 1936) – zeigt, daß sie eben nicht primär aus historischen Bedingungen erwachsen ist. Vgl. auch H. Schneider a. a. O. S. 186 f.

[48] Z. B. Einladung und Überfall von Nachbarfürsten und Schwägern durch Ingjald den Argliſtigen von Upsala, Heimskr. Ynglingasaga, Kap. 36; die (mißglückte) trügerische Einladung des Jarls Sigurd durch die Gunnhildsöhne, ebd. Har. Gráf, Kap. 4; König Tryggvis Erschlagung durch den Vetter Gudröd, ebd. Kap 9.

[49] Siehe die Brenna Visburs Ynglingasaga, Kap. 14; diejenige König Eysteins, ebd. Kap. 31; vor allem den Brand der Upsala-Halle durch Ingjald, Kap. 36, und die feige Brenna König

hielten die gleiche heldische Haltung angesichts des sicheren Todes,[50] und ebenso die Frau als Anstifterin zu blutiger Tat[51] und Rächerin jenes höchsten Frevels, den der germanische Mensch kennt, des Sippenbruches.[52] Gleiche Motivik, gleiche Tragik hier und dort,[53] nur im Heldenlied gesteigert zu höchster Bewußtheit und Größe.

Und gleich ist auch die äußere Stellung. Jene norwegischen Gestalten sind ebenfalls Herren und Führer zahlenmäßig geringer Gefolgschaften, deren Macht eben auf solcher Gefolgschaft und dem dazugehörigen Hort beruht. Ihrem äußeren Rang nach sind sie Kleinkönige in einem räumlich nicht umfangreichen norwegischen Gau, mit verhältnismäßig geringen staatlichen Befugnissen über ihre Bauernschaften,[54] aber mit um so höherer Verpflichtung zu unbedingter heldischer Haltung, zum Gewinn von Ruhm und Ehre. Und es stellt sich heraus, daß es beim Zusammenstoß solcher verfeindeter Kleinkönige gerade um den Hort und um die Macht geht, um das Königsein auch über den anderen Gau.[55] Das ist wieder eine Gleichheit mit dem Heldenlied von Atli: er will ja Hort und Macht der Schwäger und er lockt sie mit der Aussicht, den eigenen Hort und die eigene Macht mit ihnen zu teilen, wenn sie seiner Einladung folgen. Um Hort und Reich als Vatererbe geht es ebenso im Hunnenschlachtlied, wo der Bastard Anteil an der königlichen Macht des vollbürtigen Bruders fordert. Ferner sind Atli und seine Schwäger, wie auch Angantyr und Jörmunrekr, ebenfalls Gefolgsführer, d. h. sie erscheinen eben in ihrem Handeln und Sein genau jenem altnordischen Kleinkönigtum entsprechend; sie sind selbst solche Gaukönige, und die Vorgänge, die das Heldenlied darstellt, sind solche, wie sie zwischen benachbarten oder versippten Fürsten vom alten Norden als geschichtliche Begebenheiten überliefert sind.

Granmars durch eben diesen, Kap. 39. Dem Burgundenlied besonders nahe kommt die Selbstverbrennung Ingjalds und der Asa, nachdem sie ihre Leute völlig trunken gemacht, Kap. 40. Ich verweise weiter auf die vielen Mordbrände der Söhne Harald Harfagris und Erich Blutaxts und auf die bekannte Brenna Njals des Weisen als Beispiel aus der Familiensaga. Vgl. auch Herta Reuschel, Untersuchungen über Stoff und Stil der Fornaldarsaga. Bausteine zur Volkskunde und Religionswissenschaft, Bd. 7. Bühl 1933. S. 20 ff.

[50] Siehe die Njalssaga und viele andere.

[51] Siehe Asas Ränke, Ynglingasaga, Kap. 39, diejenigen der Gunnhild in der Saga Harald Graumantels, besonders gegen Jarl Sigurd, Kap. 3 f., Sigrids der Stolzen gegen Harald den Grenländer und Olaf Tryggvason, Ól. Tryggv., Kap. 43 u. 98.

[52] So die Vaterrache der Frau am Gatten: Agnis Tod mit Trunkenmachung, Yngl., Kap. 19; Gudröds Tod durch einen Knecht der Königin Asa, ebd., Kap. 48. Hierher auch die Frauen, die Gatten oder Verwandte zur Rache für erschlagene Söhne und Brüder an König Olaf den Heiligen aufhetzen, wie den Thorir Hund und Kalf Arnason, Ól. Helg., Kap. 123 u. 183.

[53] Zu solcher Gleichheit siehe auch R. Petsch, Germanische Liederdichtung in der Heldenzeit, Germ.-Roman. Monatsschr. 27.

[54] Vgl. dazu Genzmer a. a. O. S. 149 ff.

[55] So bei Ingjald dem Arglistigen, den Harald- und Gunnhildsöhnen, s. o. Um Hort und Reich geht es ferner bei Haki, Yngl., Kap. 22, und dessen Tod, Kap. 23, bei den Kämpfen zwischen Egil und Tunni, Kap. 26, bei denjenigen des jungen Harfagri und seiner Söhne unter sich, u. a.

Durch diese Analyse der dichterischen Konzeption sind wir nun aber auf einen Wurzelboden des Heldenliedes gestoßen, der tatsächlich noch außerhalb und unterhalb des großen Geschehens der Völkerwanderung liegt. Das dramatische Spiel des Heldenliedes bewegt sich zwischen Fürsten, deren Lebenskreis noch nicht Völker und Staaten bilden, sondern Sippe und Gefolgschaft. Das ist aber, gemessen an dem Geschehen der Wanderzeit, wo der Anruf des Schicksals ganze Völker erfaßt, ausgesprochenes Kleingeschehen, eine Kleinräumigkeit, innerlich sowohl: es sind Geschehnisse zwischen Sippen, als auch äußerlich: sie rollen ab im Raum der Halle. Das sind aber Vorgänge noch höchst altertümlich-heroischer Art aus Zeiten, wo der König und sein Gefolge für sich allein verantwortlich waren für Ehre und Geltung ihres Königtums. Zustände, die ein noch durchaus seßhaftes, von altersher seßhaftes Bauernvolk zur Voraussetzung haben, das noch nicht im Aufbruch begriffen ist. Ein Volk, dessen ruhender bäuerlicher Zustand durch die Kriegsfahrten seiner Könige und Gefolgschaftsführer wenig verändert wurde, und das seinen Königen gegenüber nur darauf bedacht war, daß Friede, Ernteheil und Ansehen des Gaues durch das Handeln der Könige gewahrt bleibe. Vom Schicksal der Fürsten, ihrem und ihres Gefolges heldischen Untergang wird das Schicksal des beharrenden Bauernvolkes wenig berührt; nur der Ruhm des Königs und der siegreiche und deshalb ebenso ruhmvolle Nachfolger werden ihm zuteil. Der Zusammenbruch der Halle ist noch nicht Zusammenbruch des Volkes. Wir stellen eine Gleichheit fest mit der Auffassung Snorris etwa vom Tode Hakons des Guten und Olafs Tryggvason, s. o.

Von solchem Kulturhintergrund aus versteht man erst voll die Haltung des Heldenliedes, daß der Blick auf das Volk, das doch Gunther als König beherrschen muß, vollständig fehlt – bis in das mittelhochdeutsche Buchepos hinein. Das Schicksal des Volkes, was aus ihm werden soll, wenn die Könige nicht mehr zurückkehren, wird mit keinem Gedanken berührt; nur die Überlegungen des heldischen Ehrgebots für die zwei Männer Gunther und seinen Bruder spielen eine Rolle; nur die engste persönliche Gefolgschaft hat Stimme bei der Beratung und wird überhaupt im Liede sichtbar. Nun erkennt man den Grund: es geht eben gar nicht um das Schicksal eines Volkes; dieses bleibt unberührt vom Ausgang jenes Zuges in die Halle des Nachbarkönigs. Gunther erfüllt seine Königspflicht ganz, wenn er einzig dem Ehrgebot des heldischen Mannes folgt.[56] Und kehrt er nicht mehr zurück – so darf man folgern – dann hat er seinen und seines Gaues Namen mit Ruhm bedeckt; sein Volk wird einen neuen König wählen, von dem es die gleiche Haltung verlangen wird.

Faßt man nun diese Überlegungen zusammen, so ist zu schließen, daß das altgermanische Heldenlied nach seinem Kulturstand und nach seiner dichterischen Kon-

[56] Ich bin hier anderer Auffassung als Hans Kuhn, Die Ethik des Alten Atliliedes. Ztschr. f. Deutschkunde, 55.

zeption gerade nicht auf dem Wandererlebnis beruht. Es wurzelt vielmehr noch ganz in einem frühstaatlichen Lebenskreis außerhalb, vor der großen Wanderung. Diesen Kulturstand, der sich so spiegelt, müssen wir nach allem als den altgermanischen bezeichnen, wo das staatliche Leben noch in einfachen, lockeren Formen der Gauverbände ablief. Und der Blick, von dem aus die Begebenheiten geschaut werden, ist der Blick der Halle, der Blick der Gefolgschaft um den altgermanischen Adelsherren, für die es nur das Gebot der Ehre und Geltung ihres Gefolgsherren, und sonst keine Überlegung gibt.[57] Der Skop, der Gefolgschaftsdichter, wird so eine faßliche Gestalt.

Nun ist es aber ebenso eine unbestreitbare Tatsache, daß das Heldenlied vom Untergang Gunthers historisch überlieferte Namen aus der Wanderzeit enthält, und ebenso nahezu alle Heldenlieder. Gerade die bedeutendsten Gestalten sind zugleich die größten Könige der Wanderzeit: Ermanarich, der Herrscher über das Gotenreich von der Weichsel bis zum Schwarzen Meer, Theoderich der Große als Dietrich von Bern, Attila, der Hunnenherrscher und eben die Namen der burgundischen Könige. Herrscher also über große Reiche und Staaten in die Kleinräumigkeit altgermanischer Zustände gestellt, wie verträgt sich das?

Hier gibt Jan de Vries eine bereits weitgehend befriedigende Antwort: „Schwerpunkt der Gesellschaft war" – wir dürfen nun sagen: blieb auch in der Wanderzeit – „eine kleine Schicht kriegerischer Adelsfamilien, die nach altgermanischer Sitte eine ruhmesbegierige Gefolgschaft um sich versammelt hatten, die in den zahlreichen Fehden ihre Tapferkeit zeigen konnte. Auch das gotische Großkönigtum war über dies Kulturniveau noch nicht hinausgekommen, und nach dem Untergang von Ermanarichs Macht fiel das Reich wieder in kleinere Verbände auseinander, die sich in unaufhörlichen Kämpfen durchschagen mußten . . . Die Zeiten wechselten schnell, die Stämme wurden durcheinandergewürfelt; der Fürst und seine Gefolgschaft blieben aber der unverrückbare Mittelpunkt des jedesmal neu sich herausbildenden gesellschaftlichen Lebens."[58] So konnte, wie wir nun ergänzend fortfahren dürfen, auch der Blick allein auf den Fürsten bleiben; gerade der Gefolgschaftsdichter sah eben nur ihn, nur seinen Herrn und den Kreis seiner Kameraden, für den allein er lebte, dichtete und starb. Gerade auch weil das Heldenlied nicht am jeweiligen Stamm, von dem es seinen Ausgang nahm, haften blieb, sondern wanderte, mußte auch der jeweilige historisch-völkergeschichtliche Anlaß, der ja nur dem eigenen Stamm auf die Dauer erinnerungswürdig blieb, schwinden und das Gemeinsame stärker hervortreten lassen. Das war aber das Königtum und seine Halle, die Gefolgschaft und ihr Geist – das also, was aus der Vorwanderzeit hereinragte in die Gegenwart. So wurde das Heldenlied – oder blieb es – Dichtung

[57] Heroische Dichtung sieht „die äußeren und inneren Werte aus dem Maßstab der Gefolgschaft". H. de Boor, a. a. O. S. 388.

[58] A. a. O. S. 32 f.

aus der Gefolgschaft und für die Gefolgschaft, und darum blieb Rahmen und Geist der alten Gefolgschaft bestehen, auch der Blick aus der Halle auf die großen Ereignisse.

Zu diesem kulturhistorischen Grund läßt sich aber noch ein weiterer, innerer namhaft machen.

Dieses im Wandel der Ereignisse bleibende Königtum mit seiner Halle war zudem noch imstande, Vorbild im altheroischen Sinn der Vorzeit zu sein. Ja, es findet jetzt, in der großgermanischen Wanderung, sogar seine höchste heldische Verklärung. Die Völker selbst, die mit dem König wandern, müssen nun dem Gefolgschaftsdichter wie eine einzige große Gefolgschaft erscheinen, die zu Ruhm und Untergang um den König, ihrem Führer, geschart erscheint; das Hunnenschlachtlied, das unmittelbar in die gotische Zeit zurückreichen dürfte, spiegelt diese Auffassung am sinnenfälligsten wieder. In dieser Zeit der großen Wanderung fallen Staatsführung und Gefolgschaftsführung, Völkergeschick und Gefolgschaftsgeschick wirklich in eins zusammen. Es konnte in der erlebten Wirklichkeit geschehen, daß der König in persönlicher heldischer Tat an der Spitze seines ganzen Volkes stand wie sonst an der der Gefolgschaft, und daß ein ganzes Volk wirklich wie eine einzige große Gefolgschaft zu Häupten und Füßen seines gefallenen Königs niedersank – ich brauche nur die Heldengestalt eines Teja aus der ostgotischen Geschichte zu nennen. Dieser Zusammenfall in der heldischen Bewährung ist der gemeinsame Nenner, der das Kulturbild der Vorzeit verbindet mit der Gegenwart der Wanderung und es dem Gefolgschaftsdichter ermöglicht, die großen Helden der Wanderung, d. h. *seine* Herren, denen *er* gedient hat, ganz und gar einzubetten in den Raum und den Geist der Halle, wie ihn die Vorzeit ausgebildet hatte und wie er für ihn selbst verpflichtend fortbestand. Dadurch war es möglich, seine Aufgabe, aus und für die Gefolgschaft zu dichten, voll zu lösen und sein Thema unter Ausschaltung alles Vergänglich-Politischen auf das für ihn Ewige: die heldische Bewährung in Schicksal und Tod, in letzter Zuschärfung auszurichten.

Denn – so ist weiter festzustellen – es blieben dem Dichter dadurch auch die großen *dichterischen* Themen möglich, um die es ihm eigentlich ging. Nicht ein Preislied mit äußeren Großtaten ist ja der Kern aller Konzeption des Heldenliedes, sondern der Zusammenstoß menschlicher Charaktere, aus dem das Schicksal erwächst – wieder nicht als leeres äußeres Fatum, sondern – um es mit Helmut de Boor zu sagen – als Forderung aus der Gemeinschaft, der der freie Entschluß des Angerufenen gegenübersteht, dieser Forderung zu genügen bis zum Opfer des Lebens, oder sich ihr zu entziehen. Dadurch wird Schicksalsbejahung zur sittlichen Tat.[59] Um diese Probleme geht es dem germanischen Dichter. Und wir müssen sagen: es sind Probleme, die ihre dichterische Erfüllung dort finden, wo Mensch gegen Mensch in persönlicher Begegnung und im Selbsttun einander gegen-

[59] A. a. O. S. 392 f.

übertritt. Das ist aber für das germanische Zeitalter wiederum nur möglich im Kleinraum von Sippe und Gefolgschaft, in der Halle, und nicht in den großen Räumen der Völkerschlacht oder der politischen Entschlüsse.

So runden sich alle Überlegungen zur Erkenntnis der zwingenden Notwendigkeit, daß alle germanische Heldendichtung aus ihrem Wesen heraus im Geschehnisraum von Sippe und Gefolgschaft spielt und daß die Wurzeln ihrer Form, ihrer Themenstellung und Vorgänge in einem Lebenskreis außerhalb und unterhalb der Wanderung liegen, der als innerlich älter als die große Wanderung erscheint. Man sieht nun auch, daß Kraliks vorburgundische Lieder hier durchaus einen organischen Platz fänden. Sie würden zudem erweisen, daß Themenstellung und Handlungsrahmen des germanischen Heldenliedes schon vor dem Wanderungserlebnis fertig vorhanden waren, und würden unmittelbar dafür zeugen, daß sie aus dem frühstaatlichen altgermanischen Lebenskreis erwachsen sind.[60]

So ist also das Heldenlied Geschichtsdichtung, aber nicht von Volk und Staat, sondern früher Gemeinschaften. Der Heldendichter ist und bleibt Gefolgsmann, und er und sein Lebenskreis erleben und deuten das gewaltige Geschehen der Wanderzeit von ihrer geistigen Ebene aus. Diese ist aber noch die der Vorwanderzeit, von der aus die Völkerbewegung als Gefolgschaftsbewegung und die großen drängenden Fragen der Zeit als Sache der Königssippen wie in der Vorzeit erscheinen, nur jetzt mit einer bis zum Umfang des gesamten Volkes erweiterten Gefolgschaft, wie etwa im Hunnenschlachtlied.

Das ist also dieselbe Umsetzung großen Völkergeschehens in ein solches kleiner Lebensräume, wie wir sie in der Königssaga feststellen mußten. Hier wie dort ist es aber die Umsetzung gerade in einen Raum, wo die heldische Persönlichkeit mit ihren höchsten Lebenswerten am reinsten und leuchtendsten Gestaltung finden kann, weil sich hier die Persönlichkeit im Selbsttun erfüllt und dieses wiederum das gegebene Thema epischer Dichtung ist. Aus allem ist so dem Dichter und seinem Kreis auch das Heldenlied erlebte Wirklichkeit und die Wanderung seiner Könige wirklich gewordene Dichtung.

[60] Daß von diesen Vorwanderungsliedern nur solch geringfügige Spuren – wie Kralik andeutet – erhalten sind, braucht nicht zu überraschen. Die Wanderzeit ist ja die Gipfelzeit germanischen Heldentums, und der Ruhm der Vorwanderungshelden, jenes Heimo und Gernot, jenes Sigmund und Signy Kraliks mußte verblassen vor den weithinragenden Gestalten eines Gunther und Giselher, einer Grimhild und eines Attila. So traten diese Helden in die Rolle ihrer Vorgänger ein, vollzogen aber die gleichen Handlungen und rangen um die gleichen heldischen Probleme. Nur Sigfrid-Sigwart, Hagen und Brünhild, diese Übermenschen aus vorzeitlichen Bereichen, haben ihre unversiegbare Leuchtkraft auch neben den jungen Helden der Wanderzeit behalten. – Ein endgültiges Urteil über diese vorburgundischen Lieder läßt sich freilich erst nach Abschluß des ganzen Werkes Kraliks gewinnen. Hermann Schneiders und Wolfgang Mohrs ablehnende Haltung scheint mir aber bei allen berechtigten Einwänden doch dem Ernst Kraliks, neue Wege zu finden – die gefunden werden müssen, wenn man in der Erkenntnis der verlorenen Stufen wirklich weiter kommen will – nicht gerecht zu werden, siehe AfdA. 60, S. 59 ff.; Dichtung und Volkstum 42, 4, S. 83 ff.

Damit ist die Gemeinsamkeit zwischen Heldenlied und Saga aufgezeigt: sie sind höchste Sprossen ein und desselben Lebenskreises und derselben Weltdeutung. Als drittes Glied schließt sich ihnen nach der grundsätzlichen Haltung gegenüber Menschenwerk und Naturgeschehen die Volkssage an, als im gleichen Lebensraum früher Verbände wurzelnd. Sie ist der Unterbau, der fraglos so alt, ja älter ist als Heldenlied und Saga.

Eine mächtige Dreiheit altvölkischer Epik ist so gefunden, tief verschieden nach Art und Höhe, und doch e i n e m großen umfassenden Lebensgrund entstammend. Es ist der geistige Raum des frühstaatlichen altgermanischen Menschen, der mit der fortlebenden Heldendichtung weit hereinreicht in die Hochkultur staufischer Zeit und mit der nicht minder lebenskräftigen Volkssage, durch alle Wandlungen hindurch, bis in die Gegenwart heutigen deutschen Volkstums. Die Dreiheit Volkssage, Saga, Heldenlied zeigt dabei die große Spannweite dieses geistigen Raumes des altgermanischen Menschen. Schließt schon das Weltbild der Volkssage für sich den Begriff der Primitivität im völkerkundlichen Sinn aus,[61] so erst recht die Feststellung, daß den gleichen frühen Gemeinschaften von Sippe, Dorf, Gefolgschaft, Gau die Hochformen des Heldenliedes und der Saga zuzurechnen sind, Männer wie die Dichter vom Burgundenuntergang und Gelehrte von der Art eines Snorri Sturluson. Man darf dies werten als Zeugnis für Weite und Tiefe germanischer Wesenheit und für ihre Festigkeit und Dauer im Zeitenwandel der abendländischen Kultur.

„Erbe und Abendland"

Die deutsche Ritterdichtung in der geschichtlichen Welt*)

Von Hennig Brinkmann, Frankfurt a. M.

Die ritterliche Dichtung hat eine einzigartige Bedeutung: sie ist die einzige Sprache, durch die das Rittertum zu uns spricht. Andere Zeiten und Stände haben mannigfaltige Formensprachen gekannt. Die höfische Kultur des 17. Jahrhunderts hat in der bildenden Kunst eine gültigere Vertretung als in der Dichtung gefunden, die unter den Ausdrucksformen der Zeit nicht an erster Stelle stand. Das Bürgertum hat seine Anliegen im 16. Jahrhundert der Malerei, im 18. Jahrhundert der Dichtung anvertraut. Das 19. Jahrhundert aber hat seine eigentlich schöpferischen Kräfte zum Aufbau einer neuen Wirklichkeit eingesetzt; die Kunst lag darum nur am Rande seines Wollens und seiner Leistung. Die Kirche des Mittelalters hat ihre Gedanken in Stein gebaut. Das Rittertum aber ist nur in seiner Dichtung gegenwärtig, in der sich die Selbstdarstellung und Selbstverwirklichung des Standes

[61] Beyschlag, Weltbild der Volkssage, a. a. O. S. 205.

*) Nach einem Vortrag.

vollendet. Adlige Gesinnung und adlige Gestalten reden uns auch in Domen an, da adlige Menschen auf lange Zeit die Führerschicht der Kirche bildeten; der Burgenbau verrät uns etwas von Raumgestaltung und Kunstgesinnung des Rittertums; das Rittertum als geschichtliche Welt offenbart sich allein in der Dichtung.

Auch die Kirche des Mittelalters hat Dichtung ins Leben gerufen, aber die Dichtung ist für sie niemals eine notwendige Sprache wie für das Rittertum geworden. Wohl gründet sich die Kirche auf die Schrift; ohne das unersetzliche Wort der Schrift vermag sie nicht zu leben, und dies Wort hat verbindliche und zeitlose Gültigkeit für alle ohne Unterschied. Die Dichtung aber kann darum nur eine vermittelnde Stellung erhalten; es wird für immer ihre Aufgabe sein, erhellend und erklärend an die Worte der Schrift heranzuführen. Dichtung der Kirche wird immer literarisch, d. h. schriftbestimmt sein, gedacht als Kommentar oder Übersetzung. Sie soll das übervölkisch gemeinte Wort der Schrift, das von außen in lateinischer Sprache den einzelnen Völkern auferlegt wird, in die Volkssprachen übertragen, um es den Seelen der Menschen näher zu bringen. Die Kirche kommt von der Schrift her zur Dichtung, vom Universalen zum Nationalen (d. h. vom Lateinischen zum Deutschen). Das Rittertum dagegen bringt Dichtung mit, die dem eigenständigen Raume des Volkes entwuchs und dann erst in den abendländischen Raum des Schrifttums aufstieg; als nicht schriftbestimmtes Gebilde von Mund zu Mund vererbt lebte sie unter den eigenen Bedingungen des Deutschen, bis sie auf die abendländische Ebene des Literarischen trat, auf der sie Fühlung mit lateinischer und romanischer Dichtung nahm. Das Wort der Kirche drängte dazu, auch im Politischen als Macht zu wirken, und seit dem Investiturstreit, der Bräuchen germanischer Abkunft ein Ende setzte, wurde es eine geschichtliche Macht.

Das Rittertum, das in der deutschen Dichtung zu Wort kam, war von Anfang und seinem Wesen nach eine geschichtliche Macht, aber diese Macht fand den Weg zur Kultur, und niemals wurde in der deutschen Geschichte so wie in der Ritterzeit die Einheit von Macht und Kultur erreicht. Herrscher waren damals zugleich Gestaltende aus echter Leidenschaft. Noch der letzte Hohenstaufe Konradin der Junge hatte Verse auf den Lippen, als er auf seinen letzten, den kaiserlichen Weg nach Italien ging. Nichts ist damals zu spüren von dem Zwiespalt zwischen Macht und Kultur, aus dem die große deutsche Dichtung um 1800 kam. Schiller mußte die Geschichte pessimistisch sehen und den Staat von einer Ebene außerhalb des Staates begründen, weil ihm aus der deutschen Geschichte ein echtes geschichtliches Erlebnis versagt blieb. Geistigkeit und Formsinn der Stauferzeit haben im Minnesang eine Sprache gefunden, die ein in der deutschen Geschichte einmaliges Gefühl für Klang und Rhythmus des Wortes verrät. Diese Dichtung aber, die ein Äußerstes an Formverständnis verlangt, war im 13. Jahrhundert die Sprache der großen Herren in Deutschland. Eine Haltung, die im Westen durch das Beispiel der Staufer und ihres Kreises geprägt worden war, setzte sich im Verlauf des 13. und 14. Jahrhunderts auf dem ganzen deutschen Raume durch. Dem Herzog

von Brabant im Westen antworten im Osten der König von Böhmen und der Herzog von Breslau. Damit übt der Minnesang, der dem geschichtlichen Leben so fern zu stehen scheint, eine wichtige politische Funktion: in der führenden Schicht des gesamtdeutschen Gebietes, zu dem auch der wiedergewonnene Osten gehört, schafft er eine einheitliche Haltung und Gebärde; auch slawische Fürsten dichten Minnelieder und bekennen sich so zur deutschen Kultur.

Der Minnesang war für das Rittertum die Schwelle zur Kultur. Alle Aussagen über Mensch und Welt, die der Lyrik anvertraut wurden, sind in der Darstellung des Minneverhältnisses enthalten. Darin liegt der Dank der Ritter dafür, daß sie ihre dichterische Sprache fanden in der Begegnung mit der Frau, die sie zu kulturellem Dasein verwandelte. Die politische Macht traf in der Frau auf eine seelische Macht, der mit den gewohnten Mitteln der Politik und des Kampfes nicht zu begegnen war. So vertauschten sich zwischen Mann und Frau die Rollen von Herrschaft und Dienst. Der Herr tritt aus der Freiheit des Gebietens in eine freiwillig übernommene Bindung, die ihn auf die Knie zwingt, weil er sich einem Reiche höherer Werte gegenübersieht. Den Zwiespalt zwischen der Freiheit des Herrschens und der Gebundenheit des Liebens hat der ganze Minnesang erlebt, wo er echt und fürstlich empfindet. „Mîn lîp was ie unbetwungen" – diese Worte Hausens geben den Zustand vor der Verwandlung an; dann aber vollzieht sich die Verwandlung als freiwillige Unterwerfung: „mîn staete mir nû hât / daz herze alsô gebunden / daz siz niht scheiden lât." Der Ritter ist von allem Zweckhaften frei geworden und dadurch zu kulturellem Dasein erlöst. Er lernt im Minnesang die Hingabe des seelischen Verschenkens. Die „staete" bedeutet den Willen zum Dauernden, die Bereitschaft zur Verwirklichung ewiger Werte. Nur wo dieser Wille waltet, wird sich der Mensch aus der Zeitverfallenheit zu gültigen kulturellen Schöpfungen erheben, wie sie dem Rittertum gelangen.

Das Rittertum war weniger eine Gegebenheit als eine ewige Aufgabe. Die Dichtung darf nicht als eine Spiegelung des tatsächlichen Lebens verstanden werden, denn das Leben war mehr unerbittliche Wirklichkeit als schöner Schein, unvollkommen, wie menschliches Leben ist. Das Gedicht hat eine höhere Wahrheit, in ihr wird der Traum von einem vollkommeneren Dasein gestaltete Gegenwart, die den Lebenden zum Aufschwung seiner besten Kräfte antreibt. Wunschbilder werden vor die empfängliche Seele gerufen, die im Tatsächlichen nicht verwirklicht sind und sich vielleicht nie verwirklichen lassen; sie gelten weithin im ganzen Rittertum des Abendlandes, das sich so nach dem höchsten Wollen des führenden Menschen formt. Die prägende Kraft der Führerschicht für das Gesamtvolk bewährt sich. Denn das Rittertum war die legitime Führerschicht der Zeit. Mit dem alten Adel hatten sich die Dienstmannen vermischt, die als eine Auslese aus der Breite des Volkes aufgestiegen waren; Dienstmannen wie Walther und Wolfram hatten das Höchste zu sagen. Das Volk war da und gegenwärtig in seinen besten Vertretern. Durch Blut und Leistung, nicht durch Wahl war das Rittertum als

Führungsstand zur Vertretung des Volkes berufen. Die ritterliche Dichtung als die Sprache der verantwortlichen Schicht verkündet Wunschbilder, die für den führenden Menschen verbindlich sind. Walther öffnet die Werte, die das Rittertum entdeckte, auch Menschen außerritterlicher Abkunft. Das bedeutet aber nicht eine demokratische Verbreiterung, sondern eine Hebung und Adelung des Volkes.

Die Lebensfunktion der Dichtung wandelte sich, als sie sich im abendländischen Zusammenhang als literarisches Gebilde zu entfalten begann. Die Dichtung, die das Rittertum mitbrachte, als es in das Europäische vorstieß, lebte als Glied der Wirklichkeit. Das erzählende Lied gestaltete rühmend die Erinnerung an heldische Entscheidung und Bewährung, die ins Gedächtnis der Gemeinschaft aufgenommen waren. Es berichtete nur: so war es; das Verbindliche lag allein in der Haltung des Menschen. Der Spruch überlieferte die Erfahrung und sicherte die Sitte der Gemeinschaft. Auf einer früheren Stufe genügte das einfache „so ist es"; auf jüngerer Stufe wurde die Sitte ausdrücklich als Aufgabe vor den Hörer gestellt. Die Einfügung in die überkommene Ordnung war nun nicht mehr selbstverständlich; mit einem betonten „so soll es sein" wurde fortan der Hörer zur Ordnung gerufen. Als sich im deutschen Südosten das lyrische Lied regt, entfaltet es sich aus einer gemeinschaftlichen Erfahrungswelt. Es kommt aus einem gliedhaften Welterleben, aus der selbstverständlichen Teilhabe an einem Ganzen, das nicht erst durch zusammenschließende Formen gesichert zu werden braucht. Die Dichtung überzeugte durch ihr einfaches Dasein, weil sie zu Menschen eines geschlossenen Kreises sprach.

Die neue literarische Dichtung, die das Rittertum im abendländischen Zusammenhang ausprägt, verlegt das Verbindliche aus dem schlichten Sein in das Sollen; sie wächst als eine Dichtung der Imperative heran. Die Erzählung wird auf Ideen und Forderungen ausgerichtet, und Forderungen richtet sie an alle, die sie aufnehmen. Das Geschehen verliert seinen Eigenwert; es gilt nur als Beispiel. Die unersetzliche Einmaligkeit des Geschichtlichen wird zum stellvertretenden Fall. Damit wird der Dichtung ein neuer Ort im Leben angewiesen; als eine Welt der Vorbilder und Ideale löst sie sich von der Wirklichkeit ab und tritt ihr als ein Reich wunschbildhaft erhöhten Daseins fordernd gegenüber. Sie will nicht mehr Glied, sondern Ergänzung des Wirklichen sein. Die Kategorie des Beispielhaften hat von Anfang die Dichtung der Kirche bestimmt. Sie ist schon bei Otfrid vertreten, in dessen Werk die deutsche Dichtung zum erstenmal als Glied des abendländischen Schrifttums auftrat. Im Exemplum hat die Kategorie sich eine Gattung geschaffen, die seit dem 12. Jahrhundert immer stärker auf das volkssprachliche Erzählen wirkte. Die Legende führt einen beispielhaften Fall vor. Sie nimmt das Vergangene nicht als Geschichte, sondern läßt es auf die Heilsgeschichte hinweisen, die den Menschen, wie die kirchliche Lehre überhaupt, dem Vergangenen enthebt, um ihn auf das Kommende zu richten. So steht Otfrid zwischen einer Vergangenheit, auf die er elegisch zurückschaut, und einer Zukunft, auf die er

sehnsüchtig vorausblickt. Die Seh- und Gestaltungsweise der Legende wiederholt sich im höfischen Roman; es bedeutet darum keinen grundsätzlichen Wandel der Auffassungs- und Darstellungsweise, wenn Hartmann von Aue vom höfischen Roman zur Legende übergeht, und Hartmanns Armer Heinrich, der das Schicksal Jobs an einem Fall aus der eigenen Gegenwart wiederholte, konnte zu einem Exemplum umgearbeitet werden. So erhält die ritterliche Dichtung, als sie sich dem abendländischen Schrifttum anpaßte, eine Lebensfunktion, die in der Dichtung der Kirche vorgebildet war, die als universale Macht das Schrifttum Europas bestimmte.

Das Leben, das in der ritterlichen Dichtung zu Wort kommt, ist immer nur ritterliches Leben. Geschichte kann also immer nur Geschichte des Rittertums sein. Wer die ritterliche Welt verläßt, begibt sich in einen Raum des Geschichtslosen. Ein Ritter, der sich allein der Pflege seiner Landwirtschaft widmet, ohne an Aventiure und höfischer Kultur des Daseins Anteil zu nehmen, wagt den Schritt in das Geschichtliche nicht; denn das Bauerntum liegt unterhalb des Geschichtlichen, weil es kein Feld der Ehre ist. Nur in der frühen Dichtung des 12. Jahrhunderts kann die bäuerliche Welt noch erscheinen; später begegnet sie allein als Gegenbild. Die Bezeichnung „dörper", Lehnübersetzung des französischen „vilain", meint den Kultur- und damit Geschichtslosen schlechthin. Romanische Dichtung kennt früh die literarische Gestalt des Kaufmanns, weil er in der Romania früh in die Welt des Geschichtlichen Einzug gehalten hatte. Die ritterliche Dichtung Deutschlands läßt den Kaufmann erst ein, als das Rittertum nicht mehr die allein bestimmende Macht war.

Das Ritterliche ist zugleich das Geschichtliche und das Menschliche schlechthin. Die Dichtung gehört ausschließlich dem Rittertum, das als Reichsstand eine abendländische Verantwortung trägt.

So kann sich geschichtliches Leben nur im Umkreis des Rittertums ereignen. Dieses geschichtliche Leben aber ist an die alten heimischen Ordnungen aus germanischer Zeit und an die neuen universalen Ordnungen des Mittelalters gebunden.

Das Geschichtsbewußtsein hat daher eine doppelte Heimat: es ist zugleich in den heimischen und in den universalen Ordnungen verwurzelt. Die heimischen Ordnungen gelten, weil das Rittertum eine germanische Herkunft hat; die universalen Ordnungen sind dem Rittertum als Reichsstand durch die verantwortliche Zugehörigkeit zum Reich gegeben.

Mit dem Rittertum wächst eine Reichsdichtung heran, die auch Bestände aus den heimischen Ordnungen aufnimmt, wie sie in den Stämmen fortdauerten. Annolied und Kaiserchronik fassen die Vielfalt der Stämme als eine deutsche Einheit im Reich zusammen. Die Stämme bestehen also als Lebenseinheit im Rahmen des Reiches weiter, aber sie müssen sich nun in einem universalen Zusammenhang rechtfertigen. Nach dem Annolied waren die deutschen Stämme, die Caesar mit

Gewalt und Vertrag gewonnen hatte, an der Gründung des römischen Reiches entscheidend beteiligt; durch ihre Hilfe siegte er in dem weltgeschichtlichen volkwîg über Pompejus. Die deutschen Stämme erhalten so die Ehre, Helfer der Reichsgründung gewesen zu sein, aber sie erhalten zugleich eine neue Abkunft. Sie besaßen eine eigenständige Erberinnerung, die noch in der fränkischen Zeit lebendig war. Sie wußten sich in einem gesamtgermanischen Zusammenhang geborgen. Ein führender fränkischer Gelehrter wie Hraban überlieferte die Kunde von der Herkunft aller Germanenstämme aus der Völkerwiege des Nordens und fügte das gemeinsame Alphabet der Germanen, die Runenschrift, in seine Lehre von den Alphabeten, wahrscheinlich nach Alchvines Vorgang, ein. Diese Erberinnerung wird nun ausgelöscht. Die „trojanischen" Franken sind von altersher Verwandte Caesars; auch andere Stämme werden aus dem antiken oder biblischen Raum abgeleitet. Dem Deutschen wird so eine Heimat geliehen, die ihm nie zur wirklichen Heimat werden kann; er tritt als Glied von Reich und Kirche in eine fremde, universale Überlieferungsreihe ein. Schon bei Eusebius waren die antike und christliche Überlieferung zu einer universalen Geschichte unter christlichem Gesichtspunkt verschmolzen. Es ist ein verhängnisvoller, aber wohl unausweichlicher Vorgang: das deutsche Geschichtsbewußtsein gibt seine eigene Herkunft preis und nimmt eine fremde Herkunft an. Das Rittertum will sich vor der Geschichte als Reichsstand ausweisen, indem es sich als Glied des Reiches versteht.

Die Kaiserchronik läßt uns in die Spannungen zwischen den heimischen und den universalen Ordnungen hineinsehen. Mit bemerkenswertem Interesse berichtet die Dichtung, die in Bayern entstand, von immer wiederholter Auflehnung eines Stammesherzogs gegen das Reich. Vor allem Bayernherzöge, Herzog Otto, Adelger und Welf, sind die Träger eines Aufstandes. Im Stamm leben die heimischen Ordnungen aus germanischem Erbe fort. Ihr Verhältnis zu der universalen Ordnung des Reiches klärt die Geschichte von Herzog Adelger in der Kaiserchronik.

Das Reich ist seinem Wesen nach eine Rechtsordnung. Das eigentliche Amt des Kaisers ist das „rihten"; als gerechter Richter wird der heidnische Kaiser Trajan würdig, durch das Gebet des Papstes Gregor aus der Hölle erlöst zu werden. Das Recht aber ist (unter Karl, Ludwig, Heinrich II.) die Grundlage des Friedens, den Gott als den wahren menschlichen Zustand will. Adelger hat sich gegen das Reich vergangen und darf daher von Kaiser Severus mit Recht zur Verantwortung gezogen werden. Der Herzog folgt dem Ruf, weil er sich nach der Mahnung seines Ratgebers dem Recht beugen will. Der Kaiser aber sucht nicht Recht, sondern Rache: Adelger wird das Haupthaar geschoren und das Gewand bis zu den Knien abgeschnitten. Die Schande, die ihm der Kaiser in Ausübung seines Racheverlangens antut, das sich außerhalb des Rechtes stellt, wird durch die Treue der Mannen Adelgers in Ehre verwandelt: die Mannen seines Stammes und danach alle Deutschen nehmen freiwillig die Tracht an, die ihm zur Entehrung auferlegt wurde. Der Stamm erweist sich so seinem Wesen nach als ein Treubund. Die

heimische Ordnung hat in gemeinschaftlicher Treue ihre Ehre. Als der Herzog ein zweitesmal dem Kaiser gegenübersteht, diesmal in offener Feldschlacht, kämpft er mit der ganzen Macht seines Treubundes zugleich für das Recht, das der Kaiser verletzte, und darum wird ihm der Sieg. Das Reich unterliegt, weil es seinem Wesen als Rechtsordnung untreu wurde. Der Stamm aber hat sich als ein Treubund enthüllt, der den Herrn und die Mannen wechselseitig miteinander verbindet; die heimische Ordnung, der Stamm, und nicht das Reich ist der Raum, in dem die germanische Erberinnerung fortlebt. Ein Gegenstück zur Adelgergeschichte ist die Dienstmannensage, die wir aus dem Rother und Wolfsdietrich kennen: der Herr ist bereit, für seine Mannen, die in Treue zu ihm standen, alles einzusetzen. So könnten im Nibelungenliede die Burgunderkönige sich selbst das Leben retten, wenn sie sich dazu verstehen könnten, Hagen auszuliefern; selbstverständlich halten sie ihrem treuesten Gefolgsmann, ohne Rücksicht auf seine unheilvolle Rolle, die Treue, die sie selbst ebenso ehrt wie ihn.

Das „Staatliche" erscheint in den heimischen Ordnungen auf eine eigene Art, die sich deutlich von jeder römischen Erscheinung des Staatlichen abhebt. Der Staat, wie ihn die deutsche Heldendichtung zeichnet, läßt sich nicht als ein Herrschaftsraum bestimmen, der auf der Karte festzulegen ist. Er lebt nicht in den äußeren Einrichtungen, sondern in den Herzen der Menschen. Der Staat ist da, wo die Könige sind, ihre Sippe und ihr Gefolge. So ist das Reich der Burgunder im Nibelungenlied nach seiner räumlichen Ausdehnung nicht zu fassen; es genügt von der Sippe und der Gefolgschaft der Könige zu wissen, denn der Staat, das ist nicht das Land, das sind die Menschen. Erst in der Kudrun erhalten die Vasallen ihr eigenes Herrschaftsgebiet, auf dem sie residieren; das bedingt die bezeichnende Aufsplitterung des Raumes im Gegensatz zu der unerhörten Zusammenballung im Nibelungenliede. Der König gebietet nicht als Herr über Untertanen, die zu einseitigem Gehorchen verpflichtet sind; ihn verbindet mit seinen Mannen ein Treubund, der beide Seiten verpflichtet. Der König kann sein Reich, aber nie seine Getreuen verlieren. Im „Buch von Bern" opfert Dietrich sein Land und alles, nur um seine Getreuen aus der Gefangenschaft zu befreien. Heinrich der Vogler verwendet die Sage, um ein Gegenbild aufzurichten gegen die eigene Zeit, in der die Fürsten ihre Mannen wider den Sinn des wechselseitigen Treubundes zu Hof- und Heerfahrt zwingen. Das geschah im späten 13. Jahrhundert, als die heimische Ordnung des Stammes sich aufzulösen begann und an ihrer Stelle sich die Fürstenmacht erhob. Damit schwanden zugleich die inneren Voraussetzungen für ein lebendiges Verständnis der Heldendichtung. Der „Staat", den die Heldendichtung darstellt, befiehlt nicht durch Beamtete und sichert die Ausführung seines Willens nicht durch sachliche Institutionen; er ist mächtig und stark durch die inneren Bindungen im Herzen der Menschen.

Es gibt in der Heldendichtung Motive, die die geschichtliche Welt des Stammes erhellen. Wir hören vom Einsatz des Herrn für seine Mannen; der König ver-

sammelt vor einer wichtigen Entscheidung (Kampf oder Frauenwahl) um sich einen Rat der besten Mannen; neben den König treten Gefolgschaftsälteste wie Hagen, Hildebrand, Berchtung, Wate. In ihnen verkörpern sich Brauch und Weisheit einer älteren Generation, die sie an die Kommenden weitergeben. Treue und Rache als Triebkräfte des Geschehens bezeugen, wie lebendig damals noch die Ordnungen der Gefolgschaft und Sippe empfunden wurden. Diese Motive scheinen zunächst nur literarische Bedeutung zu haben; sie sind aber so eng mit dem alten Gefüge verknüpft, daß man sie nicht verwenden kann, ohne sich zu ihrem Geist zu bekennen. In ihnen hält die Heldendichtung wesentliche Merkmale der heimischen Staats- und Sozialwelt fest. Noch dauern also die alten Gefüge germanischen Ursprungs, und mit dem Rittertum ist wieder eine Führerschicht gekommen, die sich im Leben und in der Dichtung zum germanischen Erbe bekennt. Dies aber ist die unersetzliche Funktion der Heldendichtung im dichterischen und geistigen Haushalt der Nation: sie wahrt mit dem germanischen Erbe die Grundsubstanz des deutschen Volkes und seines geschichtlichen Lebens in einer Zeit, die zur Entfaltung im universalen Rahmen des Reiches zwang. So verbindet sie unter anderen Daseinsbedingungen die ritterliche mit der germanischen Zeit.

Die Heldendichtung ist allerdings inzwischen unter andere Zeichen getreten. Die literarische Form, in der sie aufgezeichnet wird, ist nicht mehr das Lied, sondern die neue abendländische Form der Großerzählung, die man „Epos" zu nennen pflegt. In ganz Mittel- und Westeuropa, soweit es deutsch und romanisch war, wurde seit dem 12. Jahrhundert das Lied abgelöst. Das französische Rolandlied, der spanische Cid und das deutsche Nibelungenlied wurden die beispielgebenden Werke für die neue künstlerische Gestalt. Die slawische Welt blieb beim Lied; der germanische Norden pflegte das Lied weiter, kannte aber daneben die prosaische Großform der Saga als eine neue Möglichkeit, Heldendichtung zu überliefern. Heldendichtung hat das ganze Abendland erfaßt; sie bekundet den germanischen Zusammenhalt Europas. Als das römische Imperium, von seinen eigenen Trägern preisgegeben, zusammenbrach, wurde es von germanischen Stämmen neu aufgebaut. So erwuchs aus germanischen Kräften ein neues Europa. Das Heldenlied aber ist eine abendländische Erscheinung ohne universales Gepräge, hinter ihm sehen wir, den Zusammenhalt der Vielfalt verbürgend, den germanischen Kern des mittelalterlichen Abendlandes. Die neue Großform des Erzählens hat sich nur auf einem engeren Umkreis durchgesetzt. Schöpferisch waren allein die Länder, auf die es im ritterlichen Europa ankam: Frankreich, Spanien und Deutschland (als Teilhaber trat Italien hinzu). Zwischen der Heldendichtung dieser Länder hat darum auch ein ständiger Austausch stattgefunden.

Die Frage erhebt sich, warum auf begrenztem Raume und zu bestimmter Zeit die Großerzählung entstand. Welche Wandlungen haben sie heraufgeführt? Wir wollen von „Großerzählung" sprechen, denn die Bezeichnung „Epos" behalten wir erzählenden Werken vor, die die Grundforderung an ein echtes Epos erfüllen,

Totalbild des Lebens zu sein. Ein Epos in diesem Sinne stellen das Nibelungenlied und Wolframs Werke dar.

Vergil wird man für die neue Form nicht allein verantwortlich machen dürfen. Wohl war Vergil wichtig, weil er als Abglanz Homers dem Mittelalter eine Vorstellung geben konnte von seinem Urbild, das in der Ritterzeit des Hellenentums geschaffen war und mit der Augenfreude des Hellenen die gegenständliche Welt beschwor. Aber Vergil war vom 7. bis zum 12. Jahrhundert ununterbrochen bekannt, ohne daß er volkssprachliche Nachbildungen ins Leben rief. Dazu kam es erst mit der Ritterzeit im französischen Eneasroman und in Veldekes Eneide, die nun die römische Dichtung sich als eine Erscheinung des ritterlichen Daseins anverwandelten. Nicht der Klerus, der in Kenntnis Vergils bis ins 12. Jahrhundert allein die Schrift beherrschte, sondern die neue Geschichts- und Kulturwelt des Rittertums forderte und förderte die Großerzählung.

Die erste Bedingung für die Bildung der Großerzählung war die Entstehung einer ritterlichen Zivilisation. Anders als in der germanischen Zeit festigen sich äußere Formen, die für jeden Kulturwilligen verbindlich werden. Um den Menschen tut sich eine gegenständliche Welt auf; es gibt „Milieu". Ein Außenraum besteht im höfischen Dasein, der vor den Ereignissen da ist und sie zeitlos überlebt. Veldekes Werk machte darum Epoche, weil in ihm die ritterliche Zivilisation in Deutschland zum ersten Male gegenständlich wurde; es führt die neuen Erscheinungen und Erfahrungen in Beschreibungen vor, die im Flusse des Geschehens, des Veränderlichen, das Unveränderliche bedeuten. Burg und Rüstung sind Erscheinungen, die unabhängig vom Menschen existieren, aber zugleich notwendige Teile der ritterlichen Welt. Fest und Empfang sind sichtbare Vorgänge, die sich immer in derselben Weise wiederholen werden, wo man vorbildliche ritterliche Form beherrscht. Die Dichtung stellt nun auch Zustände und wiederkehrende Erscheinungen dar, während das Heldenlied auf den einen Augenblick der Entscheidung oder Bewährung abgestimmt war. Man will jetzt nicht allein sehen, wie der Mensch in der einen Stunde der Entscheidung handelt, sondern wie er sich in jenen Lebenslagen verhält, in die jeder einmal geraten kann. Die Begegnung der Menschen miteinander ist durch allgemein verbindliche Formen geregelt; durch ihre Kenntnis weist man sich als vollendeten Ritter aus. Es ist geschichtswidrig, jene Strophen der Heldendichtung zu verspotten, die Fest, Empfang und äußeren Aufwand beschreiben (so die sogenannten „Schneiderstrophen"); denn in ihnen bekennt sich der Dichter zur Verbindlichkeit der ritterlichen Zivilisation. So wächst die Großform im Zuge einer Objektivierung des menschlichen Daseins und muß selbst als eine Form der Objektivierung verstanden werden; das Innere ist im Äußeren gegenständlich geworden. Die Dichtung wird zum sichtbaren, wenn auch überhöhten Spiegel des Objektivierten.

Neben die ritterliche Zivilisation als eine zeitüberlegene geschichtliche Welt, die unabhängig vom Einzelereignis und vom Sonderfall ihr Eigendasein hat, tritt

im deutschen Rolandslied eine andere Macht von zeitloser Dauer, die die Großform bedingt. Hier erscheint Geschichte, wie sie Augustinus sah: ein Abschnitt aus dem ewigen Kampf zwischen civitas dei und civitas diaboli, der von Anbeginn war und für alle Zeiten sein wird. Im Einzelgeschehen vollzieht sich ein ewiger metaphysischer Vorgang. Das Geschichtsbild der Kirche, wie es im Rolandslied eine ritterliche Dichtung beschwört, ist selbst eine objektive Welt.

So wirken im Rittertum zwei Mächte der Dauer: die kulturelle Ordnung des Rittertums und die metaphysische Ordnung des Christentums, jene äußerlich sichtbar in den Erscheinungen der Zivilisation, diese unsichtbar wirksam in den leitenden Ideen. Beide neigen dazu, dem Einzelnen sein Sosein zu nehmen und es als Fall aus einem größeren Zusammenhang zu verstehen; die Großerzählung aber dient der Herstellung dieses Zusammenhanges.

Bei dem Aufbau der Großerzählung hilft die literarische Weltmacht des spätantiken Romans. Ein Werk wie die Kaiserchronik hat nicht allein Erzählungsstoffe, sondern auch Erzählungsformen des spätantiken Romans vermittelt, die völkisch nicht gebunden waren und sich darum leicht übertragen ließen. Es ist die Erzählungsform einer Spätzeit, die rassisch überfremdet war, in der darum die Fremden maßgebende Rollen spielen konnten; in ihrer Grundhaltung nicht der Sage, sondern dem Märchen verwandt, das zur Wunscherfüllung geleitet. Eine Welt des Geschichtslosen tut sich im spätantiken Roman auf; es ist Niemandsland und Jedermannszeit. Nichts ist verbindlich, weil nur private Begebenheiten (Liebe und Abenteuer) vorüberziehen, die man mit Spannung verfolgt.

Im Falle des Nibelungenliedes wurde der Übergang zur Großform weiter durch zwei abendländische Ansätze begünstigt; durch die biographische Form, mit der man durch die Alexander- und Eneasdichtung vertraut wurde, und durch die bedeutsame Rolle der Frau im Geschehen. Das Nibelungenlied konnte in der Überlieferung als das Buch Kriemhilds bezeichnet werden, weil tatsächlich ein Versuch gemacht war, das Gesamtgeschehen auf die Gestalt der einen Frau auszurichten, die zwar nicht eigentliche Romanheldin werden konnte, da ihr die Erhöhung am Schlusse vorenthalten blieb, die aber erst erleidend und dann tätig unablässig am Schicksalsablauf beteiligt war.

Allen Kräften, die zum weitgespannten Raum der Großerzählung treiben, ist eines gemeinsam: sie fordern eine Welt des Zeitenthobenen, sich Wiederholenden und Überdauernden, während das germanische Heldenlied in der Einmaligkeit des Geschehens sein eigentliches Wesen offenbart und darum zur Ballung und Raffung der Ereignisse zwingt.

Das Nibelungenlied war nur als Großerzählung möglich, nachdem das Geschehen in den neuen Raum der abendländischen Zivilisation gestellt war. Die Objektivierung des ritterlichen Lebens ist vorausgesetzt. Das Dasein läuft als Schauspiel vor Frauen ab, die bei Fest und Empfang wie beim Ritterspiel stets gegenwärtig erscheinen und damit die Gesellschaft repräsentieren, die vor dem einzelnen

Falle da ist und ihn überdauern wird. Die Formen des ritterlichen Zusammenlebens sind verbindlich geworden. Die Möglichkeiten und Lagen eines ritterlichen Daseins werden durchgespielt, Fest und Empfang, Botschaft und Werbung, Gastmahl und Messe, Erziehung und Schwertleite, Jagd und Turnier, Krieg und Friede. Im Nibelungenliede aber ist der Großerzählung ein echtes Epos gelungen. Ein Ansatz dazu lag schon in der Totalität der ritterlichen Möglichkeiten, die die Dichtung vergegenwärtigt. Wichtiger war, daß die Kräfte und Leistungen der beiden führenden Landschaften Deutschlands, des rheinischen Westens und des bairischen Südostens, sich in einem monumentalen Werk vereinten.

Die Siegfrieddichtung, mit der das Werk beginnt, scheint zunächst als die glückhafte Geschichte eines Einzelnen angelegt, der wie eine mythische Gestalt die höchsten Eigenschaften eines deutschen Ritters verkörpert. Aber aus dem mittäglichen Glück des Helden gebiert sich sein abendlicher Untergang. Und so setzt die Entfaltung einer tragischen Lebensanschauung gerade dort ein, wo der höfische Roman den Leser entlassen würde. Siegfried kann nur dadurch Kriemhild gewinnen, daß er Gunther zu Brunhild verhilft. Als hilfreicher und unüberwindlicher Freund tritt er an des anderen Stelle und kann eben durch diese Stellvertretung seine Größe offenbaren. Aber Brunhild, die ihrem Wesen nach in der höfischen Welt eine Fremde sein muß, kann nur durch Täuschung bezwungen werden. Das wird wie ein Schwank erzählt. Das Schwankhafte aber erweist sich dann als Voraussetzung eines tragischen Gefüges. In den beiden Frauen, die zum Agon über Ehre und Rang der Männer und damit ihrer eigenen Ehre gegenübertreten, kreuzen sich unheilvoll die beiden Lebensbahnen, die Siegfried mit Kriemhild und Gunther mit Brunhild verbinden. Der falsche Schein, den Siegfried selbst bei der Unterstützung Gunthers erregte, wendet sich durch die verzerrende Spiegelung in den Seelen der Frauen, die das tatsächliche Geschehen nicht kennen, gegen ihn. Sein hilfreiches Tun richtet sich so gegen ihn selbst. Was er tat, um sich Kriemhild zu sichern, wird ihn ihr für immer nehmen. Und die Frau, für die seine Liebe die Existenz schlechthin bedeutet, gibt ihn dem Feinde, den sie arglos als Freund ansieht, preis, indem sie ihm das Geheimnis der Verwundbarkeit verrät, vermeintlich, um den Geliebten zu schützen. So fällt Siegfried durch die, denen er selbstlos half, und durch die Frau, die er durch seine Hilfe gewinnen wollte. Der Täuschende fällt durch Täuschung, wie seine Mörder, die ihn verrieten, wieder durch Verrat ihr Ende finden werden. Alles verdankte er der eigenen Kraft, nicht dem Beistand seiner Sippe; so geht die Vergeltung nicht von der Sippe aus, sondern von der einen, in deren Gedächtnis er Rache heischend fortlebt. Bis hierher trägt die Auffassung und Leistung des Rheinlandes die Dichtung, deren tragische Möglichkeiten ganz ausgeschöpft sind.

Ein Crescendo bedeutete schon die Entfaltung eines tragischen Verhängnisses aus scheinbarem Glück. Nun aber hebt das wahre Crescendo an. Die Stellung des Menschen im Leben ist verwandelt. Siegfrieds Lebensbahn führte von sorglosem

Mittag in Nacht, weil sie an eine andere Lebensbahn notwendig geknüpft war, aber er blieb auf seinem Weg allein. Nun gibt es nur noch den Menschen im Gefüge. Kriemhild kann die Rache nicht aus eigener Kraft vollziehen, sie muß andere als Werkzeug ihres Willens gewinnen. Ihr Gegner Hagen, der als Gefolgschaftsältester selbstverständlich die Rache für die Ehrverletzung seiner Königin übernahm, kann nicht als einzelner getroffen werden, da er in der großen Front der Gefolgschaft steht. So werden ständig wachsende Gruppen in das Geschehen hineingezogen. Sippe und Gefolgschaft waren auch schon während der Siegfriedgeschichte da, aber sie mußten unwirksam bleiben. Siegfrieds Sippe kehrt heim, ohne Rache geholt zu haben; Hagen und Dankwart konnten Gunther bei der Fahrt auf den Isenstein nur begleiten, ohne eigene Aufgaben zu erhalten. Jetzt aber tritt die Zugehörigkeit des Menschen zur Gruppe in Kraft; im Gefüge erlebt er ein Schicksal, das er selbst sich bereiten half. Rüdiger handelt als Gefolgsmann Etzels, als er Kriemhild den Beistandseid leistet, um mit der Ehe zwischen beiden am Aufbau eines neuen Lebens zu helfen; in Wahrheit bindet er sich an einen anderen Willen, der ihn zum Werkzeug seiner Rache verwenden wird. Auch seine Hilfsbereitschaft, die sich im Eid an Kriemhild und in der Gastfreundschaft gegenüber den Burgundern bekundet, wird sich zerreibend und vernichtend gegen ihn richten. Und die Burgunder, die sich trotz Hagens Warnung für die Annahme der Werbung Etzels und seiner Einladung entschlossen, geben in der großen Stunde, da das Schicksal ihnen in die Hand gelegt ist, gerade die Männer (Dietrich mit den Amelungen und Rüdiger) frei, durch die sie später den Tod finden. Sinnbildlich für die tragische Verkettung, die hier waltet, ist es, wenn Rüdiger durch das Schwert fällt, das er, der große Schenkende, der sich nur als Schenkender vollenden kann, seinem Gastfreund gab. Die Dichtung, die als die Geschichte eines Einzelnen begann, endet als gewaltiges Völkerschicksal. Sie lenkt mit dem Burgunderuntergang in die Lebens- und Menschenauffassung um, die in der Dichtung des deutschen Südostens galt. So ist ein Totalgemälde der dichterischen Möglichkeiten des damaligen Deutschland entstanden.

Jeder Schritt führt tiefer in das Schicksal und in ältere Schichten des germanisch deutschen Lebens hinein. Wir scheinen zunächst ganz auf der Ebene der höfisch-ritterlichen Gegenwart zu stehen, die unter Wunschbildern lebt; schon die wahre Gestalt Siegfrieds aber treibt uns in eine Zeit zurück, die vor der Entstehung der ritterlichen Zivilisation liegt, und der Burgunderuntergang versetzt uns auf eine geschichtliche Stufe, in der die Bindungen der germanischen Zeit und ihre Gesinnungen wirken. Die Burgunder wissen in einem echt germanischen Sinne, den Wolfram verstand, die Freiheit zum Schicksal zu ergreifen. So tuen sich immer tiefere Schichten des deutschen Lebens auf. Die Dichtung muß wohl als eine Schöpfung der staufischen Zeit verstanden werden, aber ihr Schichtenreichtum hat zugleich alle Jahrhunderte in sich aufgenommen, die an der Gestaltung der Sage formten. Es geht ihr wie der Sprache. Wer diese lebendig verwendet, läßt

zugleich die unzähligen Sprechergenerationen mitreden, deren Erfahrungen bei der Auseinandersetzung mit der Welt in der Sprache aufbewahrt sind. So erhält das Werk einen eigentümlichen Tiefgang. Die ganze Tiefe des deutschen Geschichtsraumes enthüllt sich in ihm; das Erbe von Jahrhunderten ist in ihm gegenwärtig.

Die Geschichte zeigt ihr wahres Gesicht nicht in leuchtenden Festen, die immer wiederkehren werden, sondern im furchtbaren Ernst des Kampfes, der vom Menschen den letzten Einsatz fordert. In der Gelphratepisode spüren wir, daß der Dichter vom Kriegserlebnis getroffen war. Der Ernst des Lebens ist der Ernst des Krieges. Nur wer im Kampfe besteht, vermag auch im Leben zu bestehen. Man mißversteht das furchtbare Finale, wenn man es als einen Zusammenbruch menschlichen Lebens im Chaos auffaßt. Das Dauernde ist nicht der Einzelne, sondern die Ordnung, in die er hineingestellt ist. Der Mensch erfährt sein Schicksal, das Größte, das er erfahren kann, in den Ordnungen und Bindungen, die er bejaht, indem er mit seinem Leben für sie eintritt. Diese Ordnungen sind wie die Ordnungen der heimischen Geschichtswelt überhaupt nicht als sichtbare Institution da; sie leben allein im Willen der Menschen, sie werden durch ihren Entschluß und ihre Tat verwirklicht. Im Tode bekennen sie sich zu den verpflichtenden Mächten, für die sie lebten. So soll man nicht fragen, was sichtbar bleibt, sondern was unsichtbar im Tode und über den Tode hinaus wirkt. Die Idee des Reiches freilich taucht nirgends im Nibelungenliede auf; denn im Reiche verkörpern sich die universalen Mächte.

Es gab eine Reichsidee, die mit dem germanischen Heerkaisertum aufgestiegen war. Ihr entsprach zunächst das fränkische Reich; aber das fränkische Reich verschmolz dann 800 mit dem universalen Reiche Roms. Dieser Vorgang beleuchtet die geschichtliche Lage. Die Franken beherrschten einen Raum, der von Völkern verschiedener Art und Sprache besiedelt war; mit den germanischen Formen des Herrschens ließ sich dieser Raum, der – anders als die von Germanen aufgebaute staatliche Welt des Ostens – eine eigene politische Geschichte hinter sich hatte und von der politischen Begabung der Römer geformt worden war, nicht mehr ausschließlich durchdringen; dazu bedurfte es ungermanischer Formen römischen Ursprungs. Nur solange die germanische Welt in sich selbst geschlossen blieb, reichten die ererbten heimischen Ordnungen aus, die ihre Festigkeit in der Gemeinsamkeit des Blutes und in der inneren Bindung besaßen. Der Übertritt in den abendländischen Raum und die Übernahme einer abendländischen Verantwortung zwangen zu neuen Formen des Regierens, die sich nun auch jener sichtbaren Institutionen bedienten, die von der römischen Verwaltung ausgebildet worden waren. Es war ein schicksalsvoller, in manchem auch ein verhängnisvoller Vorgang: die deutschen Stämme im fränkischen Reich wurden in einem universalen Reich zusammengefaßt, bevor sie von sich aus zu einer inneren Einheit zusammenwachsen konnten. Die völkische und nationale Einheit wurde von der universalen überholt.

Mit dem Reich wurde zugleich den Deutschen eine universale Aufgabe: eine zivilisatorische und religiöse Mission. Karl versuchte germanisch zu leben und mußte

doch in den universalen Formen des Reiches regieren, das ihm die doppelte Mission als eine dauernde und unabdingbare Verpflichtung auferlegte. Der König gelobt den Schutz des Glaubens, der Armen, Witwen und Waisen. Damit verpflichtet er sich auf die Mission als einen wesentlichen Inhalt seines Amtes. Das Schwertgelübde des Rittertums, des Reichsstandes also, wiederholt zum Teil das Krönungsgelübde des Königs. Das bedeutet, daß das Rittertum ursprünglich königliche Aufgaben übernimmt. König und Ritter gehören im Reiche zusammen, der Stand ist von seiner führenden Spitze aus geformt. So sind die Gestalten der ritterlichen Dichtung von königlichem Rang.

Mit dem abendländischen Bewußtsein erhält das Geschichtsbewußtsein der Deutschen einen neuen Ort. Reichsgeschichte und Heilsgeschichte waren zu staufischer Zeit seit Jahrhunderten verbunden. Wenn man einen Menschen aus der Zeit des Annoliedes fragen wollte, zu welcher Epoche er gehöre, so würde er antworten, er lebe im sechsten Weltzeitalter der Heilsgeschichte, das mit Christus begann und so die Erfüllung der Heilsgeschichte bedeute. Der christliche Mensch sieht sich so in einen heilsgeschichtlichen Prozeß hineingestellt, der seit Isidor in jeder weltgeschichtlichen Darstellung erscheint und bei Otfried zum ersten Male in deutscher Dichtung auftritt. Christus ist die geschichtliche Wende; sein Opfertod erlöst den Menschen aus Teufelsknechtschaft und Todverfallenheit und gibt ihm Freiheit und Leben wieder, nachdem fünf Weltalter vorher zur Hölle gefahren waren. Zugleich weiß sich der Zeitgenosse des Annoliedes als Angehörigen des vierten Reiches, das von Caesar als universales, weltumspannendes Reich begründet wurde. Christus und Caesar sind die Stifter, zu denen sich sein geschichtliches Bewußtsein bekennt. Caesar schuf den politischen Rahmen, Christus gab dem Reich die heilsgeschichtliche Sendung, die bis an das Ende der Tage dauern wird. Der Mittelpunkt des politischen und religiösen Reiches liegt in Rom. So setzt sich der Deutsche des universalen Reiches zu Rom, Caesar und Christus in Beziehung.

Eine deutsche Einheit gibt es als Zusammenfassung der Stämme im Reich, deren Zusammengreifen gleichzeitig mit der Begründung des Reiches als wesentliche und fortwirkende Leistung Caesars verstanden wurde. Die Zugehörigkeit zum sechsten Weltzeitalter und zum vierten Reich rief ein zwiespältiges Geschichtsgefühl hervor; denn das sechste Weltzeitalter bedeutete die Erfüllung der Verheißungen des Alten Testaments, deren Verwirklichung zur Zeit Karls das deutsche Rolandslied feiert, das vierte Reich aber war das letzte vor der Ankunft des Antichristen, und es hing vom Zustand des Reiches ab, ob man sich seiner Höhe oder seinem Ende und damit überhaupt dem Ende des Menschlichen auf Erden näher wußte. Immer war man in die Spannung zwischen Erfüllungsbewußtsein und Enderwartung gestellt. Unter Otto von Freising hellte sich der geschichtliche Horizont mit dem Erscheinen Friedrich Rotbarts auf, so daß düstere Enderwartung einem zuversichtlichen Gegenwartsgefühl wich. Veldeke als Augenzeuge des Mainzer Hoffestes konnte sich auf einem Gipfel fühlen, dessen Ruhm bis zum jüngsten Tage dauern

werde. Die große deutsche Dichtung um die Jahrhundertwende aber (Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach) war aus einer furchtbaren Notzeit geboren. Als Walther und seine Zeitgefährten ihr reifes Werk begannen, lag die glückliche Spanne der Erfüllung hinter ihnen. Als junge Menschen waren sie mit Heinrich VI. auf den Gipfel deutscher Macht gestiegen, mit seinem Tode wurden sie von der Höhe jäh in die Tiefe gestürzt, und nun war es ihnen aufgegeben, die Idee des Reiches, die in der Wirklichkeit gefährdet war, in die Dichtung zu retten. Sie blickten auf eine vollkommenere Zeit zurück und sahen in dunklen Stunden, wenn die Wirklichkeit sich allzu weit von den ewigen Forderungen entfernte, mit umdüstertem Auge, wie einst vor Rotbarts Erscheinen Otto von Freising, den Anbruch eines vollständigen Endes voraus, dessen vorausverkündete Zeichen sie zu sehen glaubten. Ihre Dichtung holte gerade aus dem Abfall der Zeit von den großen Ordnungen und Werten ihre Kraft zum Aufruf. Walthers Reichsdichtung war eine Geburt der Not, und ihr höchstes Ziel war immer, die Not zu wenden. So wächst die Dichtung in der Stunde, da das Reich in der Wirklichkeit sinkt.

Zur Reichsdichtung im mittelalterlichen Sinne zählt nicht allein das politische Gedicht, sondern in weitem Umfang die Legende; denn das Reich ist ja für die glaubenden Menschen damals zugleich eine heilsgeschichtliche Wirklichkeit. So baut sich die älteste Reichsdichtung überhaupt, die Kaiserchronik, aus einer Fülle von Legenden auf. Kaisergeschichte wird mit Hilfe von Legenden dargestellt, die ihrem Wesen gemäß die Ausprägung des Beispielhaften fördern. Eine Reihe von Einzeldichtungen ist als Reichslegende entworfen: Pilatus, Vespasian, Eraclius, Egidius, Silvester, Ebernands „Kaiser und Kaiserin" (Heinrich und Kunigunde). Wie der Silvester aus der Kaiserchronik abgelöst wurde, konnte Ottos Eraclius in die Überlieferung der Kaiserchronik eingehen. Die ältesten Gestalter antiker Stoffe haben zugleich Legenden gedichtet, die zur Reichs- und Heilsgeschichte in Beziehung stehen. Der Pfaffe Lamprecht hat die Tobiaslegende und den Alexander eingedeutscht. Veldeke hat seine Servatiuslegende, die den Einfluß der Kaiserchronik verrät, mit der Geschichte des Reiches verbunden, und seine Eneide mündet in eine hymnische Schilderung des Mainzer Hoffestes aus.

Wie die legendarischen Gestalten gehören auch die Gestalten aus der Antike in die Geschichte des Reiches. Das gilt für Alexander, Eneas und die Trojasage. Die Spätzeit greift die antiken Stoffe in neuen Gestaltungen wieder auf: bei Rudolf von Ems und Ulrich von Eschenbach erscheint der Alexanderstoff wieder, bei Konrad von Würzburg der trojanische Krieg. Zwischen Früh- und Spätzeit freilich liegen die großen erzählenden Werke der deutschen Dichtung. Es ist die Spanne, in der die Kirche für die Dichtung zurücktritt.

Der Prolog zum Mauricius von Craun bezeugt, daß die antiken Gestalten noch eine andere Bedeutung besaßen. In der Begegnung mit ihnen bildete sich ein eigenständiges Geschichtsbewußtsein des Rittertums. Troja, Alexander, Caesar und Karl werden als Stufen in der kontinuierlichen Geschichte des Rittertums

begriffen, nicht als Herrscher, sondern als vorbildliche Vertreter ritterlichen Wesens. Damit fügt sich das Rittertum als Stand in eine Überlieferungsreihe ein, die unabhängig von der Kirche verläuft und die eigene Stellung in der Geschichte, freilich außerhalb der germanischen Ursprünge, rechtfertigt. In der Begegnung mit der Antike versteht sich das Rittertum so als einen eigenen geschichtlichen Bereich. Die Antike gilt als Vorläufer einer ritterlichen Gegenwart. Auf dem Hintergrunde dieses Geschichtsgefühls erfolgt die Anverwandlung dichterischer Stoffe aus antikem Bereich. Ein Gefühl der inneren Nähe zur alten Welt war wirksam; so konnte man die literarische Sprache und literarische Motive aus der Antike übernehmen und das eigene Ethos mit Hilfe antiker Systeme klären.

Der tatsächliche Umkreis der ritterlichen Reichsdichtung ist bisher noch nicht bestimmt worden. Sicher ist das eine, daß man das Geschichtsbewußtsein eines Werkes nicht nach seinen zeitgeschichtlichen Bezügen bemessen und beurteilen darf. Das Zeitgeschichtliche tritt aufdringlicher gerade in der Früh- und Spätzeit hervor, als die dichterische Gestaltung noch nicht oder nicht mehr die Kraft hat, allein durch die Macht des Dichterischen zu reden. Frühwerke wie König Rother und Graf Rudolf lassen uns deutlicher in die Zeit sehen als die höfischen Romane Hartmanns von Aue, und doch sind sie nicht wie diese stellvertretende Zeugen eines bestimmten Geschichts- und Kulturbewußtseins geworden. In der späteren Zeit aber entgleitet die Dichtung immer mehr ihrer eigentlichen Aufgabe, wenn sie wachsend der Neigung zum Historisieren nachgibt. Trotzdem: der Blick auf einen universalhistorischen Zusammenhang entschwindet nicht. Fortsetzungen bezeugen, daß die Kaiserchronik im lebendigen Bewußtsein blieb. Rudolf von Ems begründet mit seiner Weltchronik eine neue Überlieferung, die über die sogenannte „Christherre-Chronik" zu Heinrich von München läuft, allerdings auch zu den Historienbibeln, die dem Bericht das eigentliche Geschichtliche nehmen. Auf die Reimchronik Ottokars fällt noch ein Abglanz des spätstaufischen Kreises um König Manfred; hier und wohl auch in seiner verlorenen Geschichte der Kaiser wirkt noch ein lebendiges Reichsbewußtsein. Im übrigen aber ergreifen die Landschaften mit Historien das Wort: im Westen Köln, in Niederdeutschland Braunschweig, im Osten die Preußenchronik des Nikolaus von Jeroschin und die Livländische Reimchronik. Weltchronik und ritterliche Dichtung verschwistern sich; der Lohengrin schöpft aus der Sächsischen Weltchronik, und der Willehalm Ulrichs von dem Türlin geht in die Weltchronik Heinrichs von München ein.

Eine Reichsdichtung großen Stiles hat in der Lyrik Walther von der Vogelweide begründet. Er hat im eigenen Leben den Raum des Reiches ausgeschritten und konnte so von ihm als Erfahrener reden. Er ist bis zum westlichen Siedlungsgebiet der Franken (an die Seine) vorgedrungen, im Süden bis zum ehemaligen Siedlungs- und Herrschaftsgebiet der Langobarden (bis zum Po), das noch heute wie im Mittelalter ihren Namen trägt und im Südosten bis zur Mur, wo sich damals deutsche Siedlung weiter vorschiebt. Das Reich ist eine universale Erscheinung und

umfaßt die gesamte christliche Welt. So schließt es auch die Könige von England und Frankreich, die selbst imperiale Ansprüche erhoben, als belehnte Könige ein. Und so kann es nur ein universales Reich geben, wie es nur eine universale Kirche gibt; es wird dauern bis an das Ende der Tage, denn das Ende des Reiches wird auch das Ende des menschlichen Lebens sein. Das römische Imperium hat ein besonderes politisches Gepräge; es bedeutet nicht oberste Herrschaft (Souveränität), sondern oberste Führung, die auf innerlich anerkannter Überlegenheit beruht. Das Reich muß also als eine abendländische Führungsordnung verstanden werden. Die Führung liegt bei den Deutschen, ihr König hat seinen Auftrag unmittelbar von Gott empfangen und ist darum sein „Vogt" auf Erden. Die Deutschen haben das Führungsamt, weil sie den anderen Völkern an ethischem Rang überlegen sind; denn sittliches und politisches Leben gehören zusammen. So hat aber auch das universale Gebilde des Reiches einen nationalen Bezug. Walther weiß deutsche und fremde Art zu unterscheiden, und nur im ethischen Raume deutschen Menschentums kann darum seine Heimat sein. Wohl hat das Reich als die abendländische Gemeinschaft der Christenheit eine religiöse Mission, aber die Deutschen und ihr König haben sie zu erfüllen. Sie haben im eigenen Inneren für eine sichere Friedensordnung zu sorgen und den Ausgleich der Gegensätze zwischen den Völkern des Abendlandes zu verbürgen. Das wird ihre Ehre sein. Als den legitimen Führer der abendländischen Kulturgemeinschaft aber weist sich der Kaiser durch die Kreuzfahrt aus. Soweit ist auch Walther von dem Missionsbewußtsein des Mittelalters erfaßt, daß er in seiner letzten dichterischen Vision zur Erfüllung der religiösen Mission mit dem Schwerte aufruft, als die Erfüllung der zivilisatorischen Mission durch die Dichtung mißlungen scheint; eine ernste religiöse Schwertzeit soll die frohe Liedzeit ablösen, die in einem unsicheren, gestörten Leben nicht mehr gelingen kann.

Das Reich ist zum Inbegriff einer umfassenden menschlichen Ordnung geworden. Darum muß von allen Bezügen des menschlichen Lebens reden, wer vom Reiche sprechen will. Das menschliche Dasein erhält dadurch seine Würde, daß es überpersönliche Werte verwirklicht; der Mensch ist seinem Wesen nach zu ethischem Leben bestimmt. Durch die Erfüllung ewiger Normen empfängt er Anteil am wahren, göttlichen Sein. Es kann aber keine ethische Ordnung zustande kommen, wenn nicht die politische Ordnung des Reiches gesichert ist, für die die Deutschen und ihr König verantwortlich sind. So verbürgt das Reich allein die Möglichkeit rechten menschlichen Daseins. Jede Störung des Reiches wirkt auf alle anderen Bezirke des Menschlichen zurück, jede Störung der ethischen Ordnung muß das Reich in seinem Grundgefüge treffen. Wenn Hoch und Nieder, Sein und Schein ihre Stelle tauschen, so gerät mit der sozialen und sittlichen Welt das Reich in Not, das von den Deutschen den ethischen Vorrang fordert und das Ethische schlechthin überall sichern soll. Es gibt keine privaten Winkel, in die das Reich nicht reicht, überall soll sein Blick und sein Arm sein. Krieg ist eine Erscheinung alles Lebens;

aber wo Krieg ist, waltet auch eine ordnende Macht, die als Führung über die anderen gesetzt ist.

Walthers Lyrik hat aus solcher totalen Anschauung des Menschlichen zum ersten Male das gesamte Sein in einem dichterischen Kosmos gestaltet. Immer bleibt ein Gedicht existenziell an die Gemeinschaft gebunden. Als stellvertretender Sprecher weiß er die Hörer zum Gemeinsamen zu führen. Das Lied ist die Dichtung des gesicherten und erfüllten Lebens in der gehobenen Schicht. Darum kann es aus dem Munde der vornehmen Herren erklingen, die auf der Höhe des Lebens stehen. Der Minnesang als die Sprache der beschwingten Seele fordert zu seinem Vollzug Freude und hohen Mut, die nur in einer idealen Zeit gesicherter Harmonie gedeihen können, die von den Menschen die Bereitschaft zum Aufschwung über den Alltag und zu höheren Werten verlangen. Die Spruchdichtung aber ist aus der Not geboren. Sie dringt aus der Tiefe als Stimme der Not empor zu den verantwortlichen Gewalten. Darum kann sie ihrem Wesen nach nicht wie der Minnesang Herrengut sein. Sie ertönt als die Sprache derer, die selbst die Not erleiden. Auch Walthers Sprüche sind aus furchtbarer Krisenzeit geboren, da alles in Frage gestellt scheint. Aber wo die Wirklichkeit versagt, beginnt der Auftrag der Dichtung, den Walther groß faßt, wie das Wesen des Reiches. Im Spruch redet ein Gewissen, das sich dem Ganzen des Reiches verantwortlich weiß. So wird die Spruchdichtung zur Reichsdichtung geadelt. Solange der Dichter in innerer Freiheit nur die Wahrheit spricht, im Namen des Reiches, wahrt er sich seine Würde als Stimme des Ganzen. Wenn er später aus Reichsdienst in Herrendienst tritt, wird der Führende zum Bedienten. Er wird äußerlich abhängig sein, weil er sich innerlich unfrei machte, und dann nicht mehr verkünden, was das Gewissen fordert, sondern was Herr und Gelegenheit von ihm verlangen. Walther hat auch in persönlicher Not die Würde seines Dichtens gewahrt. Offen oder geheim hat jedes Lied und jeder Spruch Bezug auf das Reich.

Er hat vollen Anteil an der ritterlicher Zivilisation und der Objektivierung des Lebens. Er feiert den unersetzlichen Wert der Frau, die in der ritterlichen Gesellschaft als Zentralsonne leuchtet. Er löst die Gesinnungen des Rittertums, die im Inneren wuchsen, zu einem ethischen System ab, das in der Dichtung als eine eigene Welt der Forderungen dem Menschen gegenübertritt; denn das ist eine wesentliche Leistung der Dichtung, daß sich in ihr die Forderungen der abendländischen Ordnung objektivieren. Gesellschaft bedeutet für ihn Gemeinschaft der Werte mehr als Gemeinschaft des Blutes. Aber er stellt zwischen den Menschen sowie zwischen dem Menschen und dem Leben das alte ererbte Verhältnis des Vertrauens wieder her. Dort, wo für den Minnesang sich die Beziehungen zwischen den Menschen entscheiden, in der Begegnung zwischen dem Ritter und der Frau, kann sich nun ein Verhältnis persönlichen Vertrauens bilden, das die Unmittelbarkeit der Rede und die ganze Hingabe des Menschen zuläßt. Die Menschen aber

öffnen sich in Gemeinschaft dem Leben, das in der frühlinghaften Bewegung seine verjüngende Macht offenbart.

Man muß seine Dichtung als ein Ganzes nehmen, in dem sich um einen Mittelpunkt wachsende Ringe legen. Im Mittelpunkt ist das Persönliche zu denken mit seiner neuen Kraft des Vertrauens, aber auch mit dem Bewußtsein, von dem umgreifenden Ringen zusammengehalten zu sein. Als erster Kreis umrundet das Persönliche die ritterliche Gesellschaft, zu der Walthers Minnesang als Feier und Besinnung wesentlich gehört. Um diesen Kreis legt sich das menschliche Leben schlechthin; denn die Würde des Menschen, an die Walther glaubt, ist an die Gesinnung und nicht an die Herkunft gebunden. Alle Ringe aber schließt der letzte und weiteste ein: das Reich als der Inbegriff aller menschlichen Ordnung. Dieser äußere Ring hat die Kraft des Zusammenhaltens, weil im Mittelpunkt ein Mensch steht, der ihn von innen her mit beiden Händen hält.

Die Dichtung erhob sich als eine Macht in der Stunde, da sie die Wirklichkeit von den ewigen Forderungen abfallen sah. Und sie hat das Bild des Reiches gerade im Niedergang bewahrt. Nach Konradins Ende erstrahlt in den Sprüchen des Meißners noch einmal die Größe und Herrlichkeit des Reiches. In kaiserloser Zeit ruft er Deutschland zu: „dir solte dienen al diu werlt: nu wiltu dich eigen machen; verliuset diutsche zunge ir reht, daz wirt si an êren swachen. gib niht dîn erbe in vremediu hant, das dir dîn schepfer hât an geerbet" (die Kaiserkrone).

Dem Bewußtsein einer religiösen und zivilisatorischen Mission entsprechen zwei dichterische Sonderformen der Erzählung: Kreuzzugsdichtung und Artusroman.

Die Kreuzzugsdichtung ist seit dem 12. Jahrhundert da und bleibt ein dauernder Ausdruck für das Bewußtsein einer religiösen Mission des Abendlandes. Der Krieg wird sinnvoll als Kampf für den Glauben der Christenheit und für das Heil der Einzelseele. So klang es zum Rittertum aus den Kreisen der Kirche, als diese ein neues Verhältnis zur Erscheinung des Krieges gewann. Nach dem frühen Vorgang einer Exodusdichtung prägt das deutsche Rolandslied zum ersten Male diese Art der Missionsdichtung aus. Wolfram setzte sie im Willehalm unter neuen Bedingungen fort, und sein Nachfolger, der den Lohengrin schuf, ließ den Helden für den Papst gegen die Sarazenen kämpfen. Am mächtigsten aber zündete die Idee einer religiösen Mission in der geistlichen Männerwelt des deutschen Ordens, in der für höfische Zivilisation kein Raum war.

Im Artusroman findet das Bewußtsein einer zivilisatorischen Mission des Rittertums seine dichterische Gestalt. So steht auch ein Werk wie Hartmanns „Iwein" im Dienst. Es geht um die Sicherung und Wiederherstellung der ritterlichen Gesellschaft. Die höfische Welt enthüllt sich als eine Sicherung gegen die Brutalitäten des Lebens. Sie schützt sich gegen das Brutale im Menschen durch beherrschende Formen, gegen das feindliche Leben ringsum durch eine abwehrende Mauer. Überall sind bergende Inseln, auf die man sich zurückziehen kann,

aber auch feindliche Mächte. Wie in der Volkssage hat sich der Mensch unaufhörlich mit außermenschlichen Kräften auseinanderzusetzen, die ihm in riesischen, zwergenhaften und übernatürlichen Gestalten begegnen. In dieser Verwandtschaft der Grundsituation mit der Volkssage lag ein fruchtbarer Ansatz zur Übernahme der keltischen Stoffe in die deutsche Dichtung. Im unablässigen Kampf gegen die Mächte, die die ritterliche Zivilisation bedrohen, kann der Ritter zugleich seine höhere Mission erfüllen. Die Pflichten des Schwertgelübdes, den Hilfsbedürftigen und Bedrängten beizustehen, werden selbstverständlich erfüllt. Es liegt in der Besonderheit der ritterlichen Zivilisation, daß der Ritter seinen helfenden Arm vor allem den Frauen leiht. Die zivilisatorische Mission, die in der Artusrunde vorbildlich gelebt wird, ist an Ort und Zeit nicht gebunden, sie kennt keine Unterschiede der Sprache und des Glaubens. So kann sie sich in einer geschichtslosen Welt ereignen, die seltsam zwischen Märchen und Sage steht. Wo der Ritter den Kampf für den Glauben austrägt, ist die Gestalt der Dichtung als Mensch im Gefüge angelegt. Wenn er aber auf Aventiure geht, um Gefahren zu bannen, die die ritterliche Zivilisation bedrohen, zieht er im Dienst der Gesellschaft und der Frau als Einzelner aus.

Wolfram hat in seinem Werk die universalen mit den heimischen Ordnungen versöhnt. Der Parzival vertritt seiner Grundform nach die Art des zivilisatorischen Romans, der einen Einzelnen durch alle Gefährdungen zur Erfüllung geleitet; sein Willehalm steht im Zeichen einer religiösen Mission. Aber die geltenden Formen der ritterlichen Erzählung sind auf eine neue und besondere Weise erfüllt, wenn auch die dichterische Vorlage dem Französischen entstammt. Schon das ergänzende Nebeneinander beider Grundformen bekundet Wolframs Willen zur Totalität. Dieser Wille ist aber schon in jeder einzelnen der beiden Schöpfungen wirksam.

Der Parzival hat die ritterliche Welt räumlich auf den ganzen Bereich des Menschlichen ausgeweitet. Gahmurets Fahrt geht in das ritterliche Morgenland, aus dem später sein Sohn Feirefiz nach dem Abendland auszieht, um den Vater zu suchen. Das Morgenländische kann als eine ritterliche, aber auch zum Christentum bestimmte Welt in das Abendländische aufgenommen werden, während Wolframs Nachfahr im jüngeren Titurel die Gralsburg nach dem Osten versetzt, nachdem die Sünde mächtig wurde. Das Zivilisatorische, das überlieferungsgemäß sich in der Artusschicht darstellt, ist nur ein Teil und Durchgang, bedeutet aber nicht die höchste Erfüllung des Rittertums. Gawan fällt die zivilisatorische Mission zu: er erlöst die gefangenen Frauen, unter denen sich seine Mutter befindet, aus dem Wunderschloß, er macht Orgeluse, die durch den Tod ihres Geliebten sich verhärtet hatte, durch das Wagnis seiner beharrlichen Liebe innerlich frei und gibt sie so der ritterlichen Gesellschaft zurück. Clinschor und Gramoflanz, die Feinde der ritterlichen Gesellschaft, werden überwunden (Gramoflanz allerdings durch Parzival). Der Artuskreis kann die Wiederherstellung der Gesellschaft

und die Vereinigung des Getrennten in einem großen Feste feiern. Zur ritterlichen Zivilisation gehört die Frau als unablässiger Zuschauer und als unersetzlicher Wert; aber die höchste Erfüllung weiblichen Wesens ist nicht die Dame der ritterlichen Gesellschaft, sondern die treue Gattin und Mutter. Und jenseits des Artuskreises und unerreichbar für ihn tut sich die Gralswelt auf, in der eine ritterliche Bruderschaft ein stellvertretendes Dasein in unaufhörlichem Dienst führt. Die Gralsritter sind von Gott unmittelbar berufen, empfangen aus dem Anblick des Grals ewige Lebenskraft und werden in herrenlose Länder entsandt, um dem Recht zu helfen. Sie leben allein ihrem Auftrag. Sie sichern nach Gottes Willen die Ordnung und das Recht in der Welt. Ihre Sendung ist universal wie das Reich, das Reich aber, das die Dichtung nicht nennt, ist kein staatliches Gebilde mit festen Formen des Regierens; immerhin – wie das Reich eine Rechtsgemeinschaft ist, so ergeht an die Gralsritter der Auftrag, das Recht auf der Erde im Bezirk der staatlichen Führung zu schützen. So umfaßt der Parzival die zivilisatorische und die religiöse Mission; die religiöse Mission wird aber nicht als ein Auftrag zur Verteidigung der Kirche verstanden, die als solche weder im Geschichtsbild des Parzival noch des Willehalm erscheint, sondern als ein ritterliches Leben im unmittelbaren Dienste der göttlichen Sendung. Parzival aber wächst zur universalen Berufung aus den Kräften seiner Sippe heran, die ihm im Erbe mitgegeben wurden (Wolfram nennt die Erbmöglichkeiten, die den Menschen prägen, art); am stärksten wirkt die Kraft der triuwe, geläutert durch die Erfahrung des Leides, die seine Seele für den anderen Menschen öffnet. Hinter der universalen Erscheinung des Rittertums sind die heimischen Ordnungen lebendig: Parzivals Geschichte verläuft als Sippenschicksal wie eine isländische Familiensaga; wie bei germanischen Königen geht sein Stammbaum auf ein übernatürliches Wesen zurück; Sippenzugehörigkeit bestimmt das menschliche Verhalten. Das Staatliche und Zwischenmenschliche ist auf eine neue Grundlage gestellt: auf die neue Gläubigkeit eines dreifachen Vertrauens, das als deutsche Grundhaltung immer wieder in der Geschichte durchbricht. Es ist das Vertrauen des Menschen auf Gott, auf das Leben und auf den Menschen, ein neues und doch altes Gefühl der unmittelbaren Zugehörigkeit zu ihnen, ein Bewußtsein der Verwandtschaft des Göttlichen, Lebendigen und Menschlichen; Gott der Vater, die Erde die Mutter des Menschen und der Mensch mit Eltern und Geschwistern zusammen nur ein lîp. Wie in der geschichtlichen Welt der Germanen entscheiden im Staatlichen nicht die sichtbaren Institutionen, sondern die unmittelbaren Beziehungen der Menschen untereinander. Allerdings ist das Geschichtliche als solches im Parzival nicht mächtig, das schloß die gewählte Grundform aus; wir können das Geschichtliche nur spüren in den Kräften, die den Weg des Menschen bestimmen.

Der Willehalm scheint im Dienst einer religiösen Mission zu stehen, und unüberhörbar klingt, freilich unter sehr veränderten Bedingungen, das deutsche Rolandslied nach. Hier aber spricht nun die Geschichte. Wie im germanischen Helden-

lied wird der Mensch vor Entscheidung und Bewährung gestellt. Es wird kein Zufall sein, daß die französische Dichtung, die Wolfram als Grundlage wählte, die Situation und das Gefüge des alten Hunnenschlachtliedes wiederholt. Der Kampf geht nun nicht mehr um das Reich der Goten, sondern um das universale Reich des Mittelalters, auf das der Baruc des Morgenlandes einen Anspruch erhebt, den er auf Pompejus gründet, der einst Caesar unterlag; er wird auf der Mark des Reiches ausgetragen, in die der Gegner eingebrochen ist, und das Ringen der universalen Gewalten des römischen Reiches, in dem sich das christliche Abendland seine Gestalt gegeben hat, und des heidnischen Morgenlandes, das im Mittelalter tatsächlich die Flanken des Abendlandes bedrohte, bedeutet zugleich einen tragischen Sippenzwist, der nächste Verwandte im Kampfe feindlich gegeneinander treibt.

Anders als im Parzival ist im Willehalm das römische Reich eine geschichtliche Wirklichkeit. Die Ehre des Reiches steht in Frage. Aber nicht die Größe, sondern die Krise des Reiches offenbart sich. Der verantwortliche Führer des Reiches, König Loys, der in Munleun mit seinem Hof ein Fest im Stile der abendländischen Zivilisation feiert, und das Reichsheer, das zum Kampfe aufgeboten wird, versagen zunächst, als die Forderungen des Krieges an sie herantreten. Wie im Nibelungenliede Dankwart mit nacktem Schwerte in der Halle erscheint, in der die Könige und Ritter zum Fest versammelt sind, als Bote des Schicksals, das mit ihm zu den anderen kommt, so tritt mit der kampfgezeichneten Gestalt Willehalms die verkörperte Erscheinung des Krieges vor den Hof, der in festlichem Spiel den Ernst der Stunde zu versäumen droht. Die Stimme des gemeinsamen Blutes ruft dann freilich den König zu seiner Pflicht. Das Reichsheer, das entsandt wird, um die Ehre des Reiches und der Christenheit zu verteidigen, hört vor der Schlacht die verlockenden Stimmen, die in das schöne, behagliche Leben der Zivilisation zurückziehen möchten; im Rennewart aber begegnet ihnen der Ernst der schicksalhaften Situation und treibt sie zur Erfüllung ihrer wahren Aufgabe als Ritter zurück in den Kampf, in dem sie sich dann bewähren. So wird der Krieg zur Prüfung über Wert und Unwert, der keiner entrinnen kann; am Ende bestehen Reich und Ritter die Probe. Aber der Markgraf, der die Grenze hütet, und nicht der König trägt den Kampf und nimmt so in stellvertretender Leistung dem König Aufgaben ab, die zu allen Zeiten die wesentlichen Aufgaben des Reiches waren. Die Zeit des territorialen Fürstentums scheint anzubrechen, das freilich nicht seinen Sonderzielen, sondern dem Dienst des Ganzen lebt. Noch ist das Ganze mächtig, das Reich; Willehalm wird zum Bannerträger des Reiches, denn in ihm ist das Reichsbewußtsein stärker als in dem König. Der größte Einsatz im Kampfe aber ist die Liebe zur Frau und die Treue der Sippengenossen. Das gemeinsame Blut bindet die Menschen fester und zuverlässiger als die Zugehörigkeit zum Reich. Die universale Mission des Reiches mird mit den heimischen Kräften des gemeinsamen Blutes erfüllt.

Im Kriege entschleiert sich wie in Grimmelshausens „Simplizissimus" das Leben. In der ritterlichen Erzählung, die die zivilisatorische und religiöse Mission

gestaltet, ist nur von der einen Aufgabe die Rede, die der Gegenwart gestellt ist. Wolfram weiß beide Aufgaben zu vereinen, die seiner Zeit aus den abendländischen Zusammenhang erwachsen. Das Abendländische ist in seinem Werk mit allen Möglichkeiten gegenwärtig. Echtes Rittertum erschöpft sich weder im Dienste des Geselligen noch des Glaubens; denn hier und dort besteht die Gefahr, das Rittertum in eine universale Welt zu versetzen, die dem heimischen Erbe enthebt. Wolfram führt das Rittertum in die Wirklichkeit zurück, die sich im Kriege offenbarte. Das Rittertum wird nun wieder als eine Schwertgemeinschaft verstanden, deren Rechte und Pflichten auf dem Besitz der Waffen beruhen, die ihm allein verliehen ist. Es weiß um die Werte und Formen der abendländischen Zivilisation, die es in der zwischenmenschlichen Begegnung pflegt, zumal im Umgang mit der Frau, zu der es sich in Ehrfurcht und Liebe bekennt; es kennt seine Pflicht, mit dem Christentum die geistige Einheit des Abendlandes zu schützen; es weiß aber auch, daß es im Reiche beheimatet ist. Reich und Rittertum haben geschichtliche Erfahrungen und Kräfte in sich aufgenommen, die nicht der einen Zeit allein gehören, in der Wolfram lebt, die vielmehr aus einer langen Vergangenheit kommen. Wohl ist es eine königliche und fürstliche Zeit, in der darum – anders als in germanischer Gefolgschaftsdichtung und im Nibelungenliede – die Gefolgschaft zurücktritt; wo die Könige reden, haben die Mannen zu schweigen. Umso stärker wirken aber die Macht des Erbes, das keine Bildung ersetzen oder auslöschen kann, und die Macht der Sippe, deren Glied der Mensch unwiderruflich ist. Das bedeutet, daß wieder germanische Gefüge gelten, die in staufischer Zeit noch nicht vernichtet waren. So gelang der große Wurf: die universalen Ordnungen des Mittelalters werden in mächtigen Gestalten vor die Seele gerufen, mit ihnen aber haben sich die Ordnungen des heimischen Erbes verbunden, und auch das Abendländische wird aus jenem Geist der Unmittelbarkeit heraus gelebt und geleistet, der die geschichtliche Welt der Germanen charakterisierte. Wolframs Werk ist die Summa des mittelalterlichen und des ritterlichen Geschichtsbewußtseins.

Zwei Dichtungen des 12. Jahrhunderts

Von Max Ittenbach, im Felde

Baumgartenberger Johannes

Die kleinen geistlichen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts haben uns wohl inhaltlich wenig zu bieten, doch sind sie desto kostbarer als Bruchstücke einer deutschen Formenwelt, von der wir sonst kaum sprachliche Zeugnisse haben, und die wir in ihren dichterischen Leistungen noch nicht in gleichem Maße verstehen und schätzen gelernt haben wie innerhalb der bildenden Kunst. Mögen hier literarische Voreingenommenheiten, wie das weit über seine Grenzen hinaus angewandte

Schlagwort von einer kluniazensischen Epoche, den Blick trüben oder die allemal beim dichterischen Kunstwerk größere Schwierigkeit, neben dem Was auch das Wie zu bedenken: jedenfalls sind auf diesem Gebiet noch recht einfache und anspruchslose Untersuchungen notwendig, die verdeutlichen, daß wohl jedes dieser kleinen Bruchstücke sein eigenes Gesicht hat, und daß man auch den schlichteren unter ihnen mit Charakterisierungen wie „üblicher Legendenstil" nicht ganz gerecht wird. Liegen einmal diese Untersuchungen vor, dann wird bei der lebhaften und vielseitigen dichterischen Entwicklung, dem Formenreichtum und der landschaftlich-stammheitlichen Verschiedenheit der Denkmäler und bei ihrem engverflochtenen äußeren und inneren Zusammenhang die Geschichte der deutschen Dichtung von Ezzos Gesang bis zur Kaiserchronik als ein gleichwertiges Glied im großen deutschen Überlieferungszusammenhang erscheinen.

Weit entfernt von diesem Endziel soll hier ein kleines, wenig beachtetes Fragment in den Grundzügen seiner dichterischen und sprachlichen Struktur dargestellt werden, in der Absicht, das Eigene und Unverwechselbare an ihm herauszustellen. Das Folgende setzt voraus, daß der Leser den Text[1] neben sich liegen und von dem einschlägigen Paragraphen in Ehrismanns Literaturgeschichte[2] Kenntnis genommen hat. Bei unserer unten begründeten Auffassung des Gedichts erscheint es angebracht, die Zeilen nicht das Fragment hindurch, sondern in jeder einzelnen Strophe zu zählen.

Von dem aus Kloster Baumgartenberg an der Donau stammenden Gedicht über Johannes Baptista sind nur fünf vollständige und ein fragmentarischer Erzählabschnitt[3] überliefert, jedoch in einer Handschrift, die zeitlich und räumlich dem Original sehr nahesteht und es gewissenhaft wiedergibt. Beim Abgrenzen der einzelnen strophischen Abschnitte fußen wir hier auf sicherer äußerer Überlieferung: die sechs Strophenanfänge sind nicht nur durch Initialen bezeichnet, sondern auch von einer Zählung in römischen Ziffern VII—XII begleitet. Schon Kraus[4] wies auf die grundsätzliche Bedeutung dieser Erscheinung hin: „Man wird die bei anderen Gedichten geäußerten Vermutungen von beabsichtigter Symmetrie in der Zahl der Strophen udglm. nicht mehr so kurzerhand abweisen dürfen, wie es öfters geschehen ist." Diese Bemerkung bleibt freilich noch im Rahmen der verfehlten Ordnungs- und Symmetrisierungsversuche in Müllenhoff-Scherers Denkmälern, wir denken aber hierbei an die inzwischen dargetanen symbolischen Zahlenverhältnisse in vielen Dichtungen der salischen Kaiserzeit; darüber hinaus sei auch an Opitzens Abdruck des Annoliedes erinnert, der wohl nicht ohne das Vorbild der Handschrift die 49 Strophen durchnumeriert hätte. Vom Dichter hat Kraus

[1] Bei Kraus, Deutsche Gedichte des zwölften Jahrhunderts. Halle 1894. S. 12ff.
[2] II. Teil, 1. Abschnitt § 31, S. 124.
[3] „Strophen".
[4] A. a. O. S. 104.

eine geringe Meinung: „Die Verwirrung, die hier bezüglich des pragmatischen Verlaufs von Johannis Leben herrscht, kann nur einem recht ungebildeten Landgeistlichen zugetraut werden. Setzt er doch die Sendung der beiden Jünger an Jesus vor die Begebenheiten, bei denen sich Johannes der Freiheit erfreut![5]" In der Darstellung Ehrismanns ist diese allzu einfache Argumentation[6] schon überwunden: in einem Vergleich der drei frühmittelhochdeutschen Johannesdichtungen[7] wird die Baumgartenberger Dichtung als die abstrakteste gewürdigt; hier sei „geistiges Wesen in seiner theologischen Bedeutung erfaßt". Unsere Analyse wird dies letztere Urteil zu ihrem Teil bestätigen, aber sich von der übrigen Darstellung des Gedichtes bei Ehrismann entfernen müssen: daß auch hier wieder ein lateinischer Text als Quelle postuliert wird[8], ist eine beim frühmittelhochdeutschen Schrifttum geradezu formelhafte Voraussetzung, für die aber in keinem Fall ein Beleg hat erbracht werden können. Denn mit dieser Frage nach einer Quelle hat es nichts zu tun, daß im vorliegenden Fall der Dichter Verse des Ezzoliedes benutzt hat; im Gegenteil weist dies auf eine beachtliche Eigenständigkeit der deutschsprachigen Dichtungen jener Epoche hin, deren frühes Meisterwerk immer wieder in seinen abgerundeten Formulierungen beim Bau neuer Gedichte benutzt wird. Über die bei Ehrismann genannten fünf Zeilen hinaus läßt sich noch auf folgende beiden Stellen verweisen:

BJ IX, 9/10: Vorauer Ezzo XVI 7/8[9]

BJ XI, 11 = VE XXX, 11[10]

(Ditze ist daz gotes lamp) uil michel ist der sin gewalt: das ist die sprachliche Darstellung der typischen Deutegebärde des Täufers, also einer der wichtigsten Inhalte des Gedichts, unterstrichen von einer Zeile, die dem Ezzolied entnommen ist, und zwar der Schlußzeile der triumphierenden Strophenreihe vom Gotteslamm, die mit der XXX. Strophe endet, worauf das dreistrophige Gebet zum Kreuz einsetzt; auch hier also eine sinnvolle Bezugnahme und kein wahlloses „Nachschreiben".

Ebenso sinngemäß sind die Entlehnungen aus dem Ezzolied in Strophe VII; sie stammen aus den Strophen, die die Wundertaten Christi zusammenfassen; hier dienen sie demselben Sinn:

BJ VII, 5/6 = VE XVIII, 9/10[11]

---

[5] A. a. O. S. 105.

[6] S. u.

[7] 124.

[8] „Da der Verfasser sicher diese Gedanken nicht aus eigenem Wissen zusammengestellt hat..."

[9] Waag 185/6. Das ist eine Übernahme aus einem entsprechenden Sinnzusammenhang, nämlich aus der Kindheit Jesu im Ezzolied, die zugleich unter dem alten und dem neuen Gesetz steht; hier im BJ hat das Zitat seinen Platz unter den Entgegensetzungen des alten und neuen Gesetzes.

[10] Waag 369.

[11] Waag 215/6.

BJ VII, 7/8 = VE XIX, 7/8 [12]
BJ VII, 9 = VE XIX, 11[13]

Aus der langen, an anderen Gesichtspunkten ausgerichteten Wunderaufzählung des Ezzoliedes sind hier die drei zusammengehörigen Ereignisse der Heilung von Blinden, Stummen und Tauben ausgewählt worden.

Wir fragen nun, ob in dem erhaltenen Text sich die Strophen als innere Einheiten darstellen, und ob sie zu erkennbaren Gruppen zusammentreten.

Strophe VII wird verschieden aufgefaßt. Kraus sieht in ihr den zweiten Teil der Rede der zu Jesus ausgesandten Jünger des Johannes und begründet auf diese Auslegung seine Auffassung von der Ungebildetheit des Landgeistlichen. Dieser Ansicht widerspricht, daß in VII keineswegs Luc. VII, 22 genau wiedergegeben wird, daß insbesondere gegenüber dem Präsens der Bibelstelle hier das Präteritum steht, als ob es sich um einen unmittelbaren Bericht des Dichters vom Leben Jesu handelte; daß ferner der Dichter Bestandteile der Strophe einem solchen Bericht über das Leben Jesu entnahm, nämlich dem von ihm genau gekannten und verständig benutzten Ezzolied. Man wird sich also lieber der Auffassung Kelles anschließen, der[14] in dem mit VII abschließenden Teil des Gedichts einen Bericht über die Wunder Christi sieht. Jedenfalls ist es methodisch unmöglich, ohne einen festen Anhaltspunkt im Text denselben in einer der biblischen Geschichte widersprechenden Weise aufzufassen und dies Verfahren dann dem Autor als Fehler anzurechnen.

Wenn nun auch nicht, wie Kraus annahm, in VII eine Rede weitergeführt wird, so ist sie doch mit der verlorenen vorausgegangenen Strophe inhaltlich eng verbunden gewesen, enger als mit der folgenden VIII, die ein neues Thema beginnt, und von der sie sich mit der abschließenden feierlichen Namensnennung — der Name selbst wird absichtsvoll zum Schlußwort gemacht — deutlich abhebt.

Die Strophe enthält eine Gruppe von koordinierten Wundern Christi, die anders als in der Lucasstelle ausgewählt und geordnet und alle zugleich Symbole der Evangelienverkündigung sind: das in dieser Hinsicht theologisch besonders wichtige Wunder der Totenerweckung steht vorne an. Es folgen zwei Heilungen von Krankheiten, dann die Heilung der Blinden, Stummen und Tauben. Vielleicht darf man die nüchtern-systematische Denkart, die uns im Ganzen gegenübertreten wird, hier in einer Einzelheit wirksam sehen. Den zusammenfassenden Schluß bildet die Freude des Heiligen über das Wirken des Erlösers.

Strophe VIII ist aus zwei Gedanken errichtet, die auf zwei verschiedenen Schriftstellen[15] beruhen; sie nehmen je etwa die halbe Strophe ein; in ihrer Mitte steht wieder

[12] Waag 225/6.
[13] Waag 229.
[14] Geschichte der deutschen Literatur II, 163.
[15] Matth. XI, 13 und Luc. III, 25.

betont der Name sante Johannes. Die Gegensätzlichkeit beider Gedanken ergibt sich erst in dieser Zusammenstellung: bis zu St. Johannis Zeiten wurden die Juden von den Propheten und diese vom Heiligen Geist belehrt; zu St. Johannis Zeit aber veruneinigten sie sich darüber, wie sie das Gesetz geistlich auffassen sollten. Daß ein Streit zwischen den Schülern des Johannes und den Juden entstand, wird nicht angedeutet; die Person des Johannes bleibt im Mittelpunkt. Die Einheit der Strophe ergibt sich also nicht aus den stofflichen Elementen, sondern über sie hinweg aus dem besonderen Sinn, in den sie an dieser Stelle gebunden werden.

Strophe IX zeigt in ihrem Aufbau eine Reihe von Gegensätzen in starker Umrahmung: in Zeile 1/2 berufen sich die Juden auf Moses, in der letzten Erwiderung beruft sich Johannes auf Christus; dazwischen stehen vier Berufungen der Juden auf Moses, denen jeweils die Entgegnung des Johannes hinzugefügt ist. Die Strophe ist, wie alle folgenden, in ihrer Struktur durchsichtig und sehr viel leichter gedanklich eindeutig faßbar als die des Ezzoliedes, deren Geschlossenheit sich weniger sicher mit gedanklichen Mitteln aussagen läßt, weil sie nicht nur auf gedanklicher Grundlage beruht.

Strophe X ist auf den Gegensatz errichtet: Streit und Kummer der Beteiligten — Triumph des St. Johannes. Zum Schluß breite Namensnennung. Hinter dieser Strophe beginnt ein neuer Abschnitt, wie vor allem der Neueinsatz von XI[16] mit dem neuen Thema zeigt. Damit hebt sich die Dreistrophengruppe VIII—X ab: VIII zeigt den Beginn des Streits, IX entfaltet ihn, und X zeigt seinen Abschluß. Wie die einzelne Strophe so ist auch diese einzige Strophengruppe, die wir ganz übersehen, nüchtern und übersichtlich aufgebaut und gedanklich fest geschlossen.

Das Thema von Strophe XI ist das Hauptmotiv der Johannesfigur: der Hinweis auf Christus. Die Situationsschilderung des Anfangs ist so weit ausgesponnen, daß sie der Rede ungefähr die Waage hält; so gliedert sich die Strophe in zwei Flügel: in der Mitte steht der Hinweis auf das gotes lamb; voraus geht die Erzählung, es folgt die Rede, die die Sendung Christi deutet: vom Vater gesandt, ins menschliche Leben eingetreten, wird er den Teufel überwinden.[17]

Von Strophe XII sind nur 12 Zeilen erhalten. Sie scheint in Entsprechung zu Strophe XI die Bestätigung der Würde des Johannes durch Christus enthalten zu haben. Der erhaltene Teil umfaßt die Rede von der Wiederkehr des Elias; ein Wendepunkt der Strophe läßt sich vielleicht nach Zeile 10 erkennen, wo die Rede Christi mit der Deutung des Vorausgegangenen neu einsetzt.

Der Text erweist sich damit als Bruchstück eines in Strophen und Strophengruppen klar aufgegliederten Gedichts, über dessen Gesamtumfang wir von unseren Beobachtungen aus zu den bestehenden Vermutungen nur wenig beitragen können. Immerhin ist wahrscheinlich, daß der Einsatz und das Thema von XI eine

[16] Dreireim!

[17] Erst hier wird unser herre genannt; vorher, in VII und IX, ist seine Nennung vermieden.

zentrale Stelle einnehmen: daß hier also die Mitte des Gedichts liegt oder der mittlere Abschnitt beginnt. Das würde zu der errechneten Zeilenzahl des Gesamtgedichts stimmen.

Auch der Baumgartenberger Johannes läßt sich als ein Abwandeln des im Ezzolied gegebenen Themas auffassen. Schon dort spielte die Gestalt des Täufers eine große Rolle als Grenzmarke zwischen alter und neuer Zeit. Hier wird die Zeitenwende ganz unter dem Gesichtspunkt dieser Gestalt gesehen. Denn eine Heiligenlegende im Sinne der späteren Zeit ist dies ebensowenig wie die meisten anderen gleichzeitigen „Legenden“:[18] sie alle haben die Heilsgeschichte zum Thema, die sie im Rahmen des Johanneslebens, des Marienlebens, im Widerspiel der Ankunft des Antichrists oder innerhalb einer abstrakten theologischen Komposition[19] abwandeln.

Betrachten wir nunmehr die sprachliche Fügung der Strophen, die selbst deren oberste Ganzheiten sind, so tritt teilweise schon in der von Kraus beigefügten Interpunktion hervor, daß unser Denkmal auf die Frage „Paratare oder Hypotare?“, wenn wir sie im Sinne der neuzeitlichen Syntax stellen, eine ebensowenig eindeutige Antwort gibt wie die meisten gleichzeitigen Texte.

In Strophe VII lassen sich acht selbständige Sätze voneinander abheben, wie Kraus es auch tut, ohne daß damit die wirkliche Sprachfügung auch nur angedeutet wäre. Zeile 6 etwa, der äußeren Form nach selbständiger Hauptsatz, gehört so eng zu der vorausgehenden 5 wie Zeile 4 zu 3. Es betrifft den sprachlichen Bau der Strophe, daß die Reihe der Wunder Christi mit einzeiligen Aussagen beginnt und schließt, während in der Mitte drei Aussagen je zweizeilig entfaltet sind. Diese sechs Wunderaussagen treten wieder zu einem Ganzen zusammen gegenüber der sie zusammenfassenden Schlußaussage von der Freude des Johannes. Wollten wir dieses Sprachgefüge einander übergeordneter Ganzheiten sichtbar machen, so brauchten wir eine Rangordnung der Kola,[20] die unsere Zeichen, die gleichzeitig mit grammatischen Funktionen beladen sind, nicht klar ausdrücken können.

Was hier für das Verhältnis der selbständigen Sätze zueinander gesagt worden ist, gilt ähnlich für die Satzglieder. Hier stoßen wir auf für diesen Stil bezeichnende Zwischenformen zwischen Neben- und Unterordnung, zwischen Nebensatz und ausgegliedertem Satzteil, die wir zwar nach bestimmten Kriterien der einen oder anderen grammatischen Kategorie zuteilen können, ohne aber damit der vorliegenden Sprachform gerecht zu werden. So ist die Selbständigkeit des Objektsatzes 3 dadurch gesteigert, daß er nicht in die Form des Ausrufs einbezogen ist, in der sein „Hauptsatz“ 4 steht. Das vorausgestellte Objekt 7 erfüllt dieselbe Funktion

[18] Ehrismann § 40 ff.

[19] Summa Theologie.

[20] Unterster Rang: zwischen 5 und 6; höherer Rang: nach 1, 2, 4, 6, 8; wiederum höherer Rang: zwischen 9 und 10.

und denselben Inhalt wie der Nebensatz 3. Die Sprachfügung dieses Strophenteils ist damit zu beschreiben, daß hier der Typus: „die Leiden — heilte er" sechsmal hintereinander erfüllt wird.[21] Durch dies starke Ausgliedern, das hier das Objekt betrifft, wird fast für jede Zeile eine sprachlich-inhaltliche Geschlossenheit geschaffen, die zugleich die kleinen Einheiten Zeile und Zeilenpaar rhythmisiert. Mit anderem Stoff ist die gleiche rhythmische Zweiteilung in den drei letzten Zeilen erreicht.

In Strophe VIII setzt Kraus nur einen Punkt hinter 7; aber Zeile 7 hat zeugmatischen Charakter: sante Johannes cit wird von dem folgenden do ebenso in Anspruch genommen wie von dem vorausgehenden unce an. In dem vorausliegenden Satzgefüge macht der Gedanke eine symmetrische Bewegung: er beginnt mit der Lehre der Propheten und geht von dort zum Heiligen Geist als deren Quelle — von hier wieder zurück zur Lehre der Propheten. Ebenso verläuft die Gedankenreihe von 8—12 in einer symmetrischen Form: es entsteht Streit — über die geistliche Auffassung der ê — darüber entsteht Zwist. In den beiden Strophenhälften entspricht sich jeweils der Mittelgedanke: Lehre des Heiligen Geists in a, geistliche Auffassung der ê in b. Es entsprechen sich gegensätzlich die Rahmengedanken: Lehre der Propheten vor des Johannes Zeit in a; Streit der unbelehrten Juden zu des Johannes Zeit in b. Dieser symmetrische Bau, in dessen Mitte die Zeile unce an sante Johannes cit steht, ist die sprachlich-gedankliche Form der Strophe; ihn darzustellen, reichen unsere grammatisch-syntaktischen Denkformen nicht zu. Denn hier erscheint innerhalb einer Satzperiode die Rangungleichheit der Kola, die wir in der vorigen Strophe an einer scheinbaren Paratare beobachteten. Zeile 1 und 2/3 finden in 4, 5, 6 ihre symmetrische Entsprechung; 7 trennt die Hälften; 8 und 12 umrahmen 9—11. Diese Gliederung berücksichtigt nur die Verteilung der sprachlichen Blöcke und läßt die vielfältigen Verklammerungen außer acht, von denen wir einen willkürlich herausgegriffenen Teil, die grammatisch ansprechbaren, zur alleinigen Grundlage der Satzgliederung zu machen gewohnt sind.

Der Hauptteil der Strophe IX, genauer genommen sogar die ganze Strophe, ist von einem einfachen, leicht überschaubaren Gegensatztyp erfüllt, dessen Satzpaare mit dem Namenpaar moyses—johannes beginnen. Innerhalb des Gegensatzes sind die jeweiligen zwei Sätze parallel gebaut,[22] wobei sich allerdings wieder in 5/6 Objektsatz und nominales Objekt entsprechen, und dies in einer Reihe weitgehender sprachlicher Gleichläufe:[23] dieser Unterschied zwischen einem einfachen und einem zusammengesetzten Satz scheint also für das sprachliche Empfinden des Gedichts keine Bedeutung zu haben. Am Anfang der Strophe ist die Position moyses, am Schluß der Strophe die Position johannes durch Zusätze aufge-

[21] Selbst die begleitende Zeile 6 fügt sich diesem Typ ein.
[22] Mit einer Ausnahme haben sie das gleiche Verb.
[23] 3/4, 7/8, 9/11.

hwellt worden: so ergibt sich die Umrahmung der Strophe aus ihrer sprachlichen Grundform heraus.

In der Strophe X dürfen wir in 4 nicht einfach eine reimergebende Flickzeile sehen: sie trennt vielmehr mit ihrer deiktischen Funktion die beiden parallelen[24] Aussagen, die die Strophe bauen: der Streit dauerte lange — die Hörer waren betrübt; Johannes siegte im Streit — die Hörer folgten ihm. Auch diesem an sich einfachen Gefüge kann die Zeichensetzung bei Kraus nicht gerecht werden; z. B. ist die unterschiedliche Interpunktion nach 1 und 5 nicht zu rechtfertigen.

Strophe XI beginnt mit einem Zeilenpaar, das wie eine Überschrift über der ganzen folgenden Strophengruppe gestanden zu haben scheint. Der mit 3 beginnende Stropheninhalt ist zweiteilig: 3—8 die erzählerische Darstellung der Täufergebärde, 9—12 die zentralen Worte: ecce agnus dei, qui tollit peccata mundi, 13—21 die Auslegung dieser Worte in der Predigt des Täufers. Diese Dreiteilung ist nicht als eine abtrennende Gliederung zu verstehen,[25] sondern als ein symmetrischer Gedankenablauf, der das Wichtigste in der Mitte hervorhebt. In der Zeilengruppe 3—8 wird erzählt; es treten sich die zwei abgeschlossenen Bilder 3/4 und 6—8[26] gegenüber; zwischen beiden ist das zeitliche Fortschreiten in die deiktische Zeile 5 zusammengefaßt. In 6—9 ist Redegebärde, angeredeter Personenkreis, die Rede selbst in eine parallele Ordnung von Aussagen gefaßt, die untereinander eng zusammengehören.[27] In 9—12 ist dem Hinweis auf das Leiden Christi, wie er im biblischen Text gegeben wird, zugleich der Hinweis auf seine Macht zugeordnet in 11: dieser dem Ezzolied entnommene Satz ist also keine Flickzeile, sondern eine notwendige theologische Ergänzung, die von der folgenden Auslegung 13—21 breiter ausgeführt wird. Auch die deiktische Zeile 13 hat ihren Sinn: sie hebt von der Aussage die Deutung ankündigend ab. In der Deutung sind drei Gedanken gebunden: vom Vater in die Welt gesandt — um unsrer Sünden willen — dem Teufel zum Schaden; qui tollit peccata mundi ist also ihr Kerngedanke.

In dem Rest von Strophe XII können wir nur Einzelheiten betrachten. In 1—5 steht die Lehre des Herrn und die Frage der Jünger gegeneinander. Die Aussage 8 Elias komen ist wird von zwei deiktischen Zeilen angekündigt und von zwei folgenden ausgeführt. Der Neueinsatz der Rede ist wieder von einer deiktischen Zeile begleitet: unmittelbar hierauf wird die Zusammenordnung des Johannes mit Elias gestanden haben und erläutert worden sein. —

[24] Nicht symmetrischen.

[25] Die Bindungen sind stark: in 8/9 durch Wiederholung, in 12/13 durch Fortführung der Rede.

[26] 9.

[27] Kein Punkt hinter 6: niht langer er ne lie weist auf die ganze Täufergebärde, Handbewegung und Rede zugleich.

Die Handschrift, die uns diesen Text überliefert, ist auch in ihrer Interpunktion sorgfältig:[28] nach dem ersten Reimwort folgt ein Punkt als untergeordnetes, nach dem zweiten ein dem Ausrufungszeichen ähnliches Zeichen als übergeordnetes Kolon. Diese Interpunktion dient weder der Darstellung des grammatischen Aufbaus, wie unsere moderne Interpunktion, noch der Darstellung der Sprachfügung in dem hier gemeinten Sinne: sie hilft in den durchlaufenden Zeilen die Reimpaare erkennen. Über diesen beiden Zeichen steht die Initiale: auch hier also ein subordinierendes Denken, das auf metrischem Gebiet große und kleine Einheiten ineinanderfügt.

Diese Bemerkungen reichen vielleicht schon hin, um zu zeigen, daß es nicht angeht, auf frühmittelhochdeutsche Texte ohne weiteres die modernen Begriffe der Paratare und Hypotare anzuwenden. An einer an sich sorgfältigen und vorsichtigen Interpunktion eines verhältnismäßig leichten Textes[29] ließ sich dartun, daß die wirkliche Satzfügung mit jenen Mitteln überhaupt nicht faßbar ist, und daß es einen schwerwiegenden methodischen Fehler bedeuten würde, wollte man von einer derartigen Grundlage aus etwas über den Satzbau der Dichtungen aussagen. Die wenigen stilistischen Untersuchungen frühmittelhochdeutscher Denkmäler aber, die wir besitzen, stellen durchweg von solchen Ausgangspunkten her die modernen textungemäße Frage nach Paratare oder Hypotare, und einige von ihnen bringen es sogar bis zu Antworten in Prozentzahlen. Selbstverständlich werden auch damit tatsächliche Sachverhalte beschrieben, jedoch nicht, wie es notwendig wäre und beansprucht wird, die syntaktische Sprachfügung, sondern nur ein unzulänglicher Ausschnitt aus ihren Symptomen. Dagegen muß uns nunmehr die Frage, was in diesem Zustand der Sprache überhaupt die Formen und Mittel der größeren sprachlichen Ordnung und Fügung sind, als ein Problem erscheinen, dessen Beantwortung am Beginn aller stilistischen Beschreibung frühmittelhochdeutscher Dichtungen stehen muß.

Mit diesem Versuch, die sprachlich-strophische Struktur des Gedichts im Zusammenhang mit seinem Inhalt zu verstehen, glauben wir auch seiner gerechten Würdigung um einen wichtigen Schritt nähergekommen zu sein. Denn man bemerkt vorwiegend deshalb in ihm einen „einförmig aufzählenden Stil", weil man seine Strukturelemente übersieht; und man vermißt im Fragment die geistige Selbständigkeit, weil man seinen Zusammenhang mit dem Ezzolied nur in einigen übernommenen Zeilen erblickt. In Wahrheit ist es eine durchaus eigene geistige Leistung, ein sinnvoll wohlbedachtes Gefüge von geschlossenen und durchformten strophischen Einheiten, die gedanklich, strukturell und metrisch die Formen des Ezzoliedes, von denen sie ausgehen, auflockernd weiterentwickeln zu einem geschmeidi-

[28] Kraus 103.

[29] Das Ezzolied selbst bietet in dieser Hinsicht umfassendere Probleme.

eren Erzählstil, der anstatt weniger gewichtiger Symbole einen reichen Erzähungsinhalt bringt. Dem entspricht auch das Gesamtthema; es stellt die Epochenwende an der sie bezeichnenden Heiligengestalt dar, also unsystematischer, erzählender als die älteren Dichtungen. Gegenüber dem altertümlicheren, großartigeren Ezzolied ist es sicherlich in jeder Hinsicht die bescheidenere Leistung. Es hat nicht eine ihm gleiche Kraft des Bauens und Formulierens und eine solche hymnische Sprache. Und doch hat es diese Elemente in sich aufgenommen und bewahrt, um sie in anderem, modernerem Sinne zu verwerten. Insofern ist es konservativ und wirkt seinerseits altertümlich gegenüber Gleichzeitigem. Vielleicht mußte sich in einer Situation der alte hymnische Ezzoliedtyp totlaufen und ein neuer, epischer Wille die alte Form zerbrechen: was aber hier, kurz vor der Entstehung der Kaiserchronik, noch einmal im Rahmen dieser alten Form zustandekam,[30] das zeigt eine so eigene und harmonische Verbindung von Erzählen und Ordnen, von Berichten und symbolischem Hinweisen, von fließender Rede und schwerer Formel, daß wir eine dichterische Sprache kaum mit irgendeiner anderen Form jenes Zeitabschnittes verwechseln werden.

Seckauer Sequenz

Auch die Struktur dieser Dichtung beruht auf strophischen Ganzheiten.

Ehrismann stellt den Inhalt in einer Form dar, die die Strukturen verdeckt: er gliedert den erhaltenen Text in zwei Teile: I. Strophe 1, 2, 3 „Anrufung der Mutter Gottes mit Lobpreisung und mit Bitte um Erhörung". II. Strophe 4—7 „Maria, die Gottgebärerin". Von Maria als Gottgebärerin spricht auch Strophe 1, 2 (und spricht nicht unmittelbar Strophe 5, 6). Eine unmittelbare Anrede in Form der Lobpreisung wie in 2 findet sich auch in 4, 5, 7. Weiterhin gibt Ehrismann eine Übersicht über die Übereinstimmungen der deutschen Sequenz mit der lateinischen Ave praeclara (wobei er für das deutsche Gedicht nicht den Text der Hs., sondern dessen Umgestaltung in MSD. zugrunde legt), ferner eine Bemerkung über den lateinisch-hymnischen Stil des Gedichts, in dem das Element der Bitte zurücktritt. Später heißt es anläßlich der Mariensequenz von Muri: „Eine innere Wärme zieht durch diese andachtsvolle Poesie, die besonders in den Bittversen zum Ausdruck kommt. Die St. Lambrechter (= Seckauer) Sequenz hat solches nicht erreicht, der äußere Schmuck der Symbolik kann das nicht ersetzen." Auch beim Verzeichnen der lateinischen Reimwörter hält sich Ehrismann an MSD., die hierin besonders willkürlich den Text umgestaltet haben. Auf demselben Grund beruhen seine Angaben über die Verskunst des Liedes. An einer Stelle erscheint die Metrik im Dienste der vom Inhalt her gegebenen Stimmung: „Unter den folgenden Strophen des deutschen Gedichtes ist die sechste durch lange Verse aus-

[30] In einer bewahrenden und ausreifenden, dem Neuen wenig zugänglichen Landschaft.

gezeichnet: sie bildet einen Höhepunkt in der Stimmung, denn in ihr ist der Beschluß der Gnade Gottes zur Sendung Gabriels ausgesprochen."

Genaueres Aufmerken auf die äußere Form des Gedichts wird uns eine gemäßere Darstellung seines Inhalts vermitteln. Dazu müssen wir von dem Herstellungsversuch bei MSD. zurückkehren zu dem ursprünglichen Text der Hs., wie ihn Waag bietet. Die Veränderungen bei MSD. stehen fast sämtlich auf schwachen Füßen; sie haben ihren einzigen Grund in metrischen und textkritischen Doktrinen, die längst widerlegt sind, und sie widersprechen vielfach der einfacheren und überschaubaren Strophenordnung, die sich aus dem bewahrten Text ergibt. Daß die übliche Datierung des Gedichts nicht auf der Reimkunst des überlieferten Textes, sondern auf der von Müllenhoff-Scherers Konjekturen beruht, sei schon hier vermerkt.

Der Ausgangspunkt unserer eigenen Betrachtung sind auch hier die Strophen. Die strophisch gegliederte Handschrift läßt nur insofern eine Frage offen, als nicht ganz eindeutig ist, ob das überlieferte Stück 7 oder 8 Strophen umfaßt: die letzten acht Zeilen, bei MSD. und Waag zu einer Strophe zusammengefaßt, bestehen aus zwei rhythmisch gleichen Hälften, die beide mit einer gelängten Zeile abschließen und inhaltlich parallel laufen (die fünfte Zeile beginnt mit großem Anfangsbuchstaben, wie andere Strophenanfänge). Das sind dieselben Kennzeichen, an denen wir auch die zeilengleichen Strophenpaare II a, b und III a, b erkennen (s. u.); wir dürfen also vorläufig im Schluß des Fragments eine vierzeilige Doppelstrophe sehen; ob diese Annahme berechtigt ist, muß der Vergleich dieser Doppelstrophe mit den beiden andern lehren.

Besonders auffällig ist die inhaltliche Zusammengehörigkeit von III a, b: zwei Symbole Mariens aus dem Alten Testament sind auf die beiden Strophen verteilt. In III a erscheint ihr alttestamentliches Sinnbild: Aarons Gerte; in III b ihr alttestamentliches Gegenbild: Eva. Ähnlich verhalten sich aber auch die beiden Strophen II a, b zueinander: in der Lobpreisung II a erscheint die Gottesgebärerin auf Gott bezogen; in dem Gebet II b erscheint die Gottesgebärerin auf die gläubige Menschheit bezogen. Dem entsprechen in umgekehrter Folge die beiden letzten Zeilen der Eingangsstrophe: ze saelden aller diet exorta weist auf Strophe II b, gotes muoter Marja weist auf Strophe II a.

Strophe I und Strophe IV stehen allein. Bei I erkannten wir eben den auf die folgenden Strophen hinweisenden Charakter; ähnlich scheint sich IV zu verhalten. Das zentrale Thema des Gedichts ist Mariä Verkündigung; in der Liturgie dieses Festes hat die Sequenz ihren Platz. Strophe IV ist wie eine Überschrift über den Evangelienbericht, den Strophe V a, b zu erzählen beginnen.

Von diesen Beobachtungen aus versuchen wir nun eine Beschreibung des Gedichts, seiner Strophen und seiner Sprache.

Das Fragment stellt sich als der erste Teil einer Sequenz dar. Auf eine Einzelstrophe I folgen zwei Doppelstrophen (II a, b; III a, b) und eine Einzelstrophe

IV); am Ende der darauf folgenden Doppelstrophe (V a, b) bricht es ab. Die inhaltliche Gliederung geht mit der Strophenordnung zusammen: I faßt das Thema der beiden folgenden Doppelstrophen, das Lob der Gottesmutter, zusammen; ebenso faßt IV, soweit der erhaltene Text es erkennen läßt, das Thema der folgenden Doppelstrophen, den biblisch-dogmatischen Bericht von Mariä Verkündigung, zusammen.

Auch die beiden Doppelstrophen II und III sind thematische Einheiten: in II wird das Lob der Gottesmutter in unmittelbarer Lobpreisung ausgesprochen, in III dagegen in alttestamentlichen Typologien. Ebenso ist die Doppelstrophe V eine thematische Einheit: sie stellt in ihren beiden Hälften den Gruß des Engels dar.

In allen drei Doppelstrophen sind die Hälften eng aufeinander bezogen: II a preist die Gottesmutter von ihrer Stellung zu Gott, II b von ihrer Stellung zu den Menschen her; III a gibt das alttestamentliche Vorbild, wie III b das alttestamentliche Gegenbild gibt. Ebenso stehen die Hälften von V gegeneinander: Va umschreibt den Bericht des Evangeliums, Vb weist auf dessen dogmatische Bedeutung hin.

Somit ist also in der äußeren Strophenordnung zugleich der inhaltliche Aufbau des Gedichts gegeben:

I. Ave du vil schoniu maris stella,
ze saelden aller diet exorta,
gotes muter Maria.

IIa. Frou dich gotes porta,
diu verslozzen gebaere
die sunne der warheit
mit maidelicher reinecheit,
mit mennesklicher nature
got ze dirre werlte braehte.

IIb. Maget aller maget,
schone als diu sunne,
himelischiu chuniginne,
dirre werlte gimme,
erchenne alle die dich minnent
und mit rehtem glouben ze dinen
genaden dingent.

IIIa. Dich bezeichenot diu Aarones gerte,
diu in dem dinchuse alle verte
brahte bluode und wucher:
als wunterlichen wurte du muter.
die alten vater din e
wunschten und die wissagen.

IIIb. Du bist eine stamme
des lebens daz Eva
in dem paradyse verlos,
du sie den tot erchos:
gotes gebot si ubergie,
von danne ir afterchunfte michel
sere lie.

IV. Do den schaepfere sin gnade ermante,
daz er die menneschliche brode erkante,
den engel Gabriel mit niuwer boteschafte zu dir sante.

Va. Er sprach: „Ave Maria,
du bist genaden plena.
mait du swanger wirst:
iz ist got selbe den du gebirst."

Vb. Be disem worte,
himilischiu porte,
enpfinge in dinem reinen libe,
daz du doch niht wurde ze wibe . . .

Diese Aufbauform wird noch von zwei sprachlichen Eigenheiten unterstrichen. Die lateinischen Reimwörter stehen in der Handschrift (im Gegensatz zum Text in MSD.) ausschließlich an betonten Stellen dieser Ordnung: in den drei Reimen von I und im Eingang von II a und Va, also an entsprechender Stelle. Ebenso auffällig ist die Verteilung der gelängten Zeilen: je eine findet sich am Ende der Doppelstrophen II und III (also II b, 6 und III b, 6), stark gelängt sind ferner die drei Zeilen der Einzelstrophe IV, schwächer gelängt die Schlußzeilen von Va und V b. Diese Verteilung der lateinischen Reimwörter und der gelängten Zeilen zusammen bildet eine folgerechte Unterstreichung des dargelegten formal-inhaltlichen Aufbaues.

Nachdem der Gesamtaufbau dargelegt ist, wenden wir uns den einzelnen Strophen zu, Einzelstrophen und Doppelstrophen. Letztere sind in zweifacher Hinsicht zu untersuchen: 1. auf die Zusammenordnung der beiden Hälften, 2. auf den inneren Bau der einzelnen Halbstrophe hin.

I. Nicht zufällig ist die Eingangsstrophe in ein Ave Maria als erstes und letztes Wort eingefaßt: sie ist als ein tropusartig erweitertes Ave Maria gedacht. Das Leitbild maris stella trägt den Mittleringedanken in sich, der im Gegensatz von Zeile 2 und 3 entfaltet wird, entsprechend II b und II a. Mit Ave Maria beginnt auch die Darstellung in der Strophengruppe, die wir wohl als die zentrale des vollständigen Gedichts ansehen dürfen, bei Va, wobei der Anfang von V b be disem worte die Heiligkeit und dogmatische Bedeutung des Ave Maria unterstreicht. Wir beobachten hier auf kleinstem Raum eine innere Ordnung der Strophe, die wir in sämtlichen anderen Fällen wieder antreffen werden: die Strophe beginnt in 1 mit einem hymnischen Bild und schließt in 3 mit dem unmittelbaren Aussprechen des dogmatischen Sinnes. Überleitend steht dazwischen die Lobpreisung 2.

II. Der thematische Gegensatz ist von I 2/3 vorbereitet. Wortwiederholungen: sunne II a, 3/II b, 2; dirre werlte II a, 6/II b, 4. Alle Aussagen von II a zielen darauf ab, daß Maria Gott zur Welt bringt (gotes porta in der ersten Zeile); umgekehrt zielen alle Aussagen von II b darauf ab, daß Maria Königin dieser Welt ist (maget aller maget in der ersten Zeile).

II a besteht aus einer Folge von ineinander verflochtenen Aussagen des gemeinsamen Inhalts: die Jungfrau hat Gott geboren. Syntaktisch besteht die Strophe aus einer einzigen Satzperiode: einem Hauptsatz 1 und zwei parallelen, von ihm abhängigen Nebensätzen 2–4 und 5/6. Inhaltlich aber fließen die beiden ersten Sätze 1 und 2–4 zusammen (das Gleichnis vom verschlossenen Tor übergreift beide), während sich 5/6 von den in 1–4 verflochtenen Bildern und Lobwörtern durch das eigentliche, unmittelbare Aussprechen des dogmatischen Themas gotes muter Maria (I, 3) abhebt: mit mennesklicher nature got ze dirre werlte braehte. Zeile 4, die hier vorläufig zu dem ersten

Block der hymnischen Bilder und Lobwörter gerechnet wurde, nimmt in Wahrheit eine Übergangsstellung ein zwischen den Bildern 1–3 und dem eigentlich-dogmatischen Sprechen 5/6.

II b besteht aus Anrufungen 1–4 und Bitte 5/6; sie feiern sämtlich Maria in ihrem Verhältnis zu den Gläubigen. diu sunne erscheint hier in einer anderen symbolischen Bedeutung als in II a (vgl. damit die verschiedene Bedeutung von cederboum und cedrus in Libano im Melker Marienlied Strophe 10 und 11, wo die Wiederholung ebenfalls Strophen bindet). Auch hier finden wir wieder die Wandlung der Strophe von den hymnischen Bildern und Wendungen zum eigentlichen Aussprechen der Mittlerschaft Mariens für die Welt der Gläubigen in den beiden letzten bittenden Zeilen. Auch hier ist die vierte Zeile, die formal in die Reihe der Anrufungen gehört, eine Überleitung, indem sie auf die Stellung Mariens in dirre werlte hinweist: dieser Inhalt von 4 wird in 3 und sogar schon im Bilde von 2 vorbereitet, so daß wir ein gleichmäßiges Sichwandeln des Gedankens die ganze Strophe hindurch erkennen, wie es auch in den beiden vorhergehenden Strophen stattfand: die Anrufung maget aller maget wird die ganze Strophe hindurch abgewandelt bis zur Bitte um Gnade für die Rechtgläubigen, in die die Erwähnung der drei christlichen Kardinaltugenden hineinbezogen ist: caritas, fides und spes finden sich genannt in den Zeilen: die dich minnent und mit rehtem glouben ze dinen gnaden dingent (vgl. unten bei Strophe IV die in gleicher Weise eingefügte Abälardische Trinitätsformel).

Von hier aus erkennen wir deutlicher denselben gleichmäßig sich wandelnden Gedankenverlauf auch in II a, den dort der grammatische Periodenbau stärker verschleierte. Am Anfang steht das hymnische Bild von der verschlossenen Pforte Gottes, das im gleichen Satz und der gleichen Zeile abgewandelt wird in das Gleichnis von der jungfräulichen Geburt der Wahrheitssonne, und daran schließt sich (das unmittelbare, aber noch lobpreisende Aussprechen der Jungfräulichkeit bildet die Überleitung) die eigentliche bildlose Aussage des dogmatischen Inhalts, die die ganze Strophe umkreist.

III. Die thematische Bindung der beiden Halbstrophen durch die alttestamentlichen Sinnbilder und ihren Gegensatz (die Gerte Aarons als Vorbild, Eva als Gegenbild Mariens) spiegelt sich in parallelen Strophenceingängen: dich bezeichenot III a, du bist III b. Parallele Motive vom blühenden und fruchttragenden Zweig III a, vom Baum des Lebens III b. Parallelität der Eigennamen Aaron III a, 1, Eva III b, 2. Gegensätzlichkeit in den Strophenschlüssen: Sehnsucht nach Maria III a, der Fluch Evas III b.

III a. Das einheitliche Thema der Strophe ist das Lob Mariens in ihrem alttestamentlichen Vorbild. Den Wandel der Sagweise, der auch diese Strophe gleichmäßig durchzieht, erfassen wir am besten von seinen beiden Endpunkten aus: am Anfang steht das Gleichnis, diu Aronis gerte, am Ende die Ausdeutung der typologischen Vorhersage. Wieder nimmt die vierte Zeile eine vermittelnde

Stelle ein, indem sie das Bilde auf Maria bezieht; und wieder führen die ersten drei Zeilen allmählich auf diese Wendung hin.

III b. Die gleiche Bewegung wie in III a, inhaltlich im entgegengesetzten Sinne, finden wir in dieser Strophe: vom „Baum des Lebens" (ein III a entsprechender Ausgangspunkt) wandeln sich die ineinander verschlungenen Aussagen bis zum michel sere der verdammten Menschheit.

IV. umschreibt den Mittelteil der Sequenz zum Fest Mariä Verkündigung in stark gelängten, durchgereimten Zeilen. Die schwere Satzperiode in den beiden ersten Zeilen erklärt sich daher, daß Gott hier mit der (Abälardischen) Trinitätsformel umschrieben wird; potentia, charitas und sapientia sind in den beiden Zeilen angedeutet: do den schepfaere sin gnade ermante, daz er die mennesch-liche broede erkante. Diese beiden ersten Zeilen bilden das Subjekt der dritten; die Einschiebung von er (MSD.) ist dort also überflüssig. Wie in I ist Maria zwischen Gott und die elende Menschheit gestellt.

V wandelt zweimal die Verkündigung ab. Um die Unsicherheit aufzulösen, ob es sich in diesen acht Zeilen um eine vereinzelte Strophe oder um die Hälften einer Doppelstrophe handelt, vergleichen wir sie mit den vorangehenden Strophen. Nehmen wir V als Einzelstrophe, so ähnelt sie insofern andern Einzelstrophen, als am Anfang Bild und Lobformel, am Schluß deren dogmatische Ausdeutung steht. Allerdings fehlt dann die gleichmäßige Wandlung von der einen Sagweise zur anderen (die Sagweise springt hin und zurück); außerdem läßt sich keine andere Einzelstrophe (oder einzelne Halbstrophe) so deutlich in zwei völlig parallele Hälften zerlegen wie diese acht Zeilen. Anderswo gehen in der Mitte die Sagweisen ineinander über; hier sind sie durch den Schluß der Rede und den Neueinsatz be disem worte scharf voneinander abgehoben. Hinzu kommt, daß diese Gliederung von der Metrik unterstützt wird: beide Hälften beginnen mit zwei kurzen Zeilen und schließen mit einer gelängten. Inhaltlich stehen sie in demselben Parallelitätsverhältnis wie die Doppelstrophen II und III: parallele Strophenеingänge, gleiches Thema in den Mittelzeilen, parallele Ausdeutung dieses Themas in Va auf die Gottesmutterschaft, in V b auf die Jungfräulichkeit. In beiden Halbstrophen finden wir wieder den Beginn mit Symbol und Lobwort (be disem worte ist Abwandlung von Ave Maria) und den allmählichen Übergang auf die jeweilige dogmatische Bedeutung des Wortes.

Nachdem wir uns nun den Aufbau der Strophen in dieser Sequenz verdeutlicht haben, wenden wir uns kurz der Eigenart seiner Sprachfügung zu. In jedem Fall ist die Strophe die höchste sprachliche Einheit; eine rein hypotaktische nur in I, II a, II b, IV, V b. Ebenso eng wie hier treten aber auch in den übrigen Strophen die Hauptsätze zusammen.

Die nächsten Einheiten unter den Strophen sind Anreden und Sätze von 1–3 Zeilen Umfang:

in I die drei einzelständigen Anreden 1, 2, 3;
in II a die Anrede 1, der Satz 2–4, der Satz 5/6;
in II b die Anreden 1, 2; die durch den Gegensatz himilischiu – dirre werlte gebundene Doppelanrede 3/4, der Satz 5/6;
in III a die Sätze 1, 2/3, 4, 5/6;
in III b die Sätze 1–3, 4, 5, 6;
in IV das inhaltlich und syntaktisch gebundene Satzpaar 1/2, der Satz 3;
in Va die Sätze 1, 2, 3, 4;
in V b der Satz 1–3 mit der eingeschalteten Anrede 2, der Satz 4.

Zwischen Satz und Anrede steht die Konstruktion von II a, wo im Satzgefüge überall geschlossene Zeilen mit dem Charakter von Anreden erscheinen. Der Satzbau ist ähnlich dem von V b, wo die Anrede in den Satz eingemischt ist. Ähnlich ist im Beginn von III a Zeile 1 und 3 einer Anrede nahestehend; 2 schafft die Verbindung. In III b sind die Anrede und die erste der folgenden Bezeichnungen Evas auf drei Zeilen verteilt. Es bleiben noch die beiden Satzgebäude am Schluß von II b und am Anfang von IV übrig, die beidemale der Aufnahme einer dreigliedrigen Formel dienen.

So erweist sich also als die Grundform der Sprache des Liedes nicht der gelegentlich in größerem und geringerem Umfang erscheinende Satzbau: das eigentliche sprachliche Element ist die hymnische Anrede, die, mit syntaktischen Mitteln und in einer inhaltlichen Ordnung gebunden, die Strophe ausmacht. Im allgemeinen fügen sich diese Anreden den Zeilenganzheiten ein; eine auffällige Ausnahme findet sich am textlich unsicheren Anfang von III b.

Es finden sich Ansätze zur Gegenüberstellung zweier Formeln: I, 2–3; II a, 2–4 (?); 5–6 (?); II b, 3–4; III b, 1–3 (?). In keinem einzigen Fall ist die Gegenüberstellung deutlich ausgeprägt. Sie ist (zum Unterschied von andern gleichzeitigen Gedichten) kein tragendes Element dieses Stils.

Gegensätzliche Fügung innerhalb der Formeln findet sich kaum, vgl. II a, 2; II b, 2/3; Va, 3, 4.

Auch die Wortwiederholung spielt nur eine bescheidene Rolle. Die innere Bindung zwischen den gereihten Formeln ist die der allmählichen Abwandlung des gleichen Inhalts.

I ist eine einzige Anrufung, die sich in III auffaltet. Außer der Bewegung vom Anruf zur dogmatischen Bedeutung ist keine andere zu erkennen. Geschlossen wird die Strophe durch die Umrahmung Ave Maria und durch die lateinischen Reimwörter.

II a. Die Geschlossenheit der Strophe ist gegeben durch das einleitende laetare, das sich auf all ihre Formeln erstreckt. Diese stehen in folgender Ordnung: gotes porta, ergänzt durch das in II nachgeholte verslozzen (also dieselbe Zeilenspaltung wie in III b, 2) wird in den zweieinhalb Zeilen 2–4 entfaltet und in 5/6 in einem gegensätzlich aufgegliederten Satz ausgedeutet.

II b erhält seine Geschlossenheit aus der Verbindung der beiden Satzglieder Anruf und Bitte, die beide mehrfach stehen: vier Anrufe in den vier ersten Zeilen (die beiden letzten gegensätzlich einander zugeordnet), zwei sich abwandelnde, zu einem Satz verschmolzene Bitten in den beiden letzten Zeilen, die sich zugleich zur Nennung der drei Kardinaltugenden zusammenschließen.

III a. Die Einheit der Strophe wird gegeben durch die Typologie und ihre Deutungen. Die Typologie in zwei Formeln: dem Bild 1 und dem dies Bild ausführenden Satz in 2/3, aus dem sich 3 wieder wie eine Formel heraushebt. Diesen zwei Aussagen der Typologie stehen zwei Deutungen gegenüber: die erste in 4, die zweite (Verbindung mit der radix Jesse der Quelle) in 5/6. Wenn hier auch eine Halbierung auftritt, so ist sie doch mit der der letzten acht Zeilen nicht zu vergleichen: dort setzen beide Hälften am gleichen Anfang an und rollen parallel ab; hier stoßen Typologie und Deutungen in der Mitte zusammen (beide Deutungen haben untereinander keinen Zusammenhang, sondern beziehen sich auf das gleiche Bild). Die Grundform ist wieder das Entfalten aus dem Bild, wiederum in drei Stufen.

III b. Das du bist umfaßt die ganze Strophe. In drei Aussagen entfaltet sich stufenweise ihr Thema: 1. eine stamme des lebens; 2. aufgegliedert in die zweiteilige, noch uneigentliche Aussage: daz Eva in dem paradyse verlos, du si den tot erchos; 3. diese uneigentliche Umschreibung ins Direkt-Dogmatische übertragen, ebenfalls zweigliedrig auf die Zeilen 5/6 verteilt. Starke Überschneidung der Zeilen wie in II a.

IV. Wie die anderen Strophen bewegt sich auch diese von einer in Bildern und Begriffen sprechenden Aussage zum eigentlichen Aussprechen des heilsgeschichtlichen Vorgangs hin; wir treffen allerdings hier nicht wie bisher drei, sondern nur zwei Aussagen an. In beiden wird das Ave Maria in den Mittelpunkt der Heilsgeschichte gestellt. In 1/2 ist der heilsgeschichtliche Sinn im Vordergrund: Gott erbarmt sich des menschlichen Elends (dieser Gedanke noch dadurch verbrämt, daß der Satz in die Begriffe der Abälardischen Trinitätsformel hineingezwungen wird); in 3 wird das heilsgeschichtliche Faktum hervorgehoben: der Engel Gabriel überbringt Maria die Botschaft. Das den Nebensatz 1/2 einleitende Do bezeichnet weder eine zeitliche noch eine kausale Beziehung, sondern eine inhaltliche Identität. Auffällig ist in beiden Aussagen die zentrale Gruppierung: in 1/2 die menneschliche brode umschlossen von den Worten der Trinitätsformel, in 3 die niuwe boteschafte bildhaft in der Mitte zwischen Gabriel und Maria.

Va leitet von dem Ave Marja, das das Thema des ganzen Liedes ist, mittels der Weiterführung des englischen Grußes zur heilsgeschichtlichen Ausdeutung des Wortes weiter: Zeile um Zeile wird aus der Lobformel konkreter dogmatischer Sinn. Zugleich faßt die Strophe den ersten Teil des Ave Maria zusammen.

V b vollzieht dieselbe Bewegung wie Va vom gleichen Ausgangspunkt aus, entwickelt aber das Lobwort zu einem anderen bestimmten dogmatischen Inhalt hin: die Jungfräulichkeit. Auch hier geht der Übergang abwandlungsweise Zeile für Zeile vor sich.

Das Gedicht erweist sich also bis in den Satzbau und die Ordnung der Worte hinein als ein eigengesetzlich und folgerecht gestaltetes Sprachwerk. Mit der Hymne Ave praeclara hat es — nicht zufällig — Berührungen nur in den zentralen Einzelstrophen I und IV, während die Doppelstrophen, die sich ausdeutend daran anschließen, eigne Wege gehen (vgl. hierzu die lehrreichen Fehlkonjekturen in MSD. zu II a). Und diese Form der Ausdeutung, die das Verhältnis der Doppelstrophen zur thematragenden Einzelstrophe bestimmt, kehrt innerhalb der Strophe im Verhältnis der Eingangszeile zu den weiteren Zeilen wieder. Der Strophenbeginn hat jeweils die Funktion einer Überschrift über die ganze Strophe und bezieht sich nicht nur auf das unmittelbar Folgende: das Ave von I, das Frou dich von II a, dich bezeichenot III a (wenn man es nicht für die beiden letzten Zeilen mitversteht, fällt die Strophe auseinander); auch im Gegenbild: du bist III b; undeutlich in IV, da das Ganze Überschrift ist. Als Überschrift klar heraustretend das Ave Marja in Va, wiederaufgenommen in be disem worte V b, 1: das Leitwort des ganzen Abschnitts und das Hauptthema des Gedichts.

Diese Konsequenz in der Struktur der erhaltenen Teile gibt einen, wenn auch unsicheren Grund, eine Vermutung über den Gesamtaufbau zu wagen. Dreigliederung ist die Grundlage der Komposition. Drei Zeilen der überschreibenden Strophen I und IV, drei Aussagen jeweils in den Halbstrophen, der erste Abschnitt des Gedichts (der einzige vollständig erhaltene) aus drei Strophen bestehend. Es liegt nahe, anzunehmen, daß das Gesamtgedicht in gleicher Weise gebaut war. Nehmen wir (z. T. mit Ehrismann 214) an, daß das Thema von Mariä Verkündigung die Mitte des Liedes war und daß noch ein abschließender Teil folgte, so wird wahrscheinlich, daß sich an V eine entsprechende Doppelstrophe VI anschloß und daß eine Einzelstrophe VII die letzte Dreistrophengruppe einleitete.

Nachwirkungen Hölderlins in der deutschen Dichtung der Gegenwart

Zu Hölderlins 100. Todestag

Von Helmut Wocke, Liegnitz

Ein Versuch wie der folgende schließt von vornherein einen Verzicht in sich. Die Wirkung Hölderlins auf die Dichter der Gegenwart ist so vielfältig groß, im einzelnen noch so ungesichtet, daß Vollständigkeit nicht erreicht werden kann.[1] Die Beziehungen zu George, Rilke, Weinheber sind

[1] In dem Buche „Hölderlin und die deutsche Nation, Versuch einer Wirkungsgeschichte Hölderlins" (Berlin 1942), S. 220 zählt Werner Bartscher 28 Dichter auf, außer den Grenz-

vom Verfasser schon an andrer Stelle (Z. f. Ästh. XXXV, 1941, 242 ff.) gewürdigt. Die folgenden Seiten sind Ausschnitte aus einer größeren Arbeit. Aus Raummangel sind die Einleitung und das Kapitel über die Stellung der schwäbischen Dichter zu Hölderlin fortgeblieben.

1.

Zu der Ausgabe im Verlage Eugen Diederichs (1905), die für eine tiefere Erkenntnis der Werke und der Persönlichkeit Hölderlins von Wichtigkeit wurde, hat Paul Ernst (1866—1933) die entscheidende Anregung gegeben. Er selbst übernahm den zweiten Band, der die Lyrik enthält, während Wilhelm Böhm in den beiden anderen Bänden den „Hyperion" und den „Empedokles" sowie die Sophokles-Übersetzungen brachte. Die Bedeutung der Gedichte aus der Zeit der Umnachtung hatte Paul Ernst wohl erkannt, mit Nachdruck trat er auch für deren Veröffentlichung ein. Der Dichter stand ihm seit frühen Jahren nahe, er erzählt davon in den „Jugenderinnerungen". In dem „Erdachten" Gespräch: „In der Ewigkeit" äußert Schiller (S. 323) in der Unterredung mit Dostojewski: „Die Deutschen hätten die Welt erlösen müssen; ich war nahe an dem befreienden Wort. Vielleicht hatte es von uns allen allein Hölderlin gefunden, und es ward so schwer, daß es ihn vernichtete, daß er es nicht sagen konnte" — Hölderlin selbst (die Szene spielt im Jenseits) fliegt als Geist brennend vorüber, einem Schmetterling gleich, der das Licht umflattert ...

Im Freundeskreis pflegte Paul Ernst in den Abendstunden oft Lyrik vorzulesen, indische, persische, chinesische, die er in den besten Übersetzungen besaß, Goethe, Dehmel, Dauthendey, am meisten aber Hölderlin. In ihm bewunderte er den großen, weitschauenden Seher, der an der Macht der eigenen Visionen zerbrach. Und wie er Mensch und Schicksal immer als eine untrennbare Einheit betrachtete, so erschien ihm auch Hölderlins Krankheit als innerlich notwendig-bedingter Ausklang im Leben des Künstlers — als letzte Zuflucht eines seelisch unendlich zarten und hochgestimmten Menschen, dem die Furchtbarkeit der wirklichen Zustände schließlich untragbar war — die Furchtbarkeit einer Zeit, die er vielleicht als einziger wenn nicht bewußt-verstandesmäßig erkannte, so doch in ihren verhängnisreichen Folgen in sicherem Ahnen der Gewißheit lastend spürte. In den Jahren des Zusammenbruchs, da die Deutschen so tief gesunken waren, „wie nur je Men-

landdichtern. Verschiedene der Genannten sind in der oben erwähnten Abhandlung (Zs. f. Ästh. XXXV) bereits berücksichtigt. Hermann Stehr freilich hatte zu Hölderlin keinerlei innere Beziehungen, und Hans Franck hat zwar in einem der „Siderischen Sonette" (1920) Hölderlin gehuldigt, aber dieser ist für sein Schaffen nicht richtungweisend gewesen; persönlich tiefere Bedeutung gewannen für ihn Hebbel, Kleist und Goethe (briefliche Mitteilung). Weitere Ergänzungen bringt meine Besprechung von Bartschers gewichtigem Buch in der Zs. f. Ästh. XXXVI (1942), S. 244 ff. Stellen aus Hölderlin werden nach der Ausgabe von N. v. Hellingrath, L. v. Pigenot und F. Seebaß citiert; die Bände 1, 4 und 5 nach der 2. Auflage.

schen sanken", beschwor Paul Ernst in dem Aufsatz „Der Glaube und das Volk" aufs neue die Gestalt des Unglücklichen, auf den eine ähnliche bittere Aufgabe sich senkte wie auf die Dichter damals.[2] Bangend und sorgend erinnerte er an die „stammelnden Worte", an die „zerrissenen Zeilen" in „Sapphos Schwanengesang". Gleich Hölderlin sprach er: „Vormals richtete Gott. — Könige — Weise — wer richtet den izt?" Und mit Hölderlin flehte er: „O im Nahmen — ruf ich — dich herab — Alter Dämon — Oder sende — einen Helden — Oder — die Weisheit" (4, 241 f.)

Auch auf dem Gebiete der Metrik und der Sprache ehrte Paul Ernst in Hölderlin einen bahnbrechend schöpferischen Künstler — er haßte Flauheit und Ungenauigkeit sowie Verblasenheit im Ausdruck: entscheidend für den Wert einer Dichtung waren ihm neben dem Gehalt der Grad in der Glut des Sehens und der Wiedergabe im Wort. So erregte ihn aufs höchste die Wahrnehmung, wie noch in den zerrissensten und sprunghaft unterbrochenen Gedichten Hölderlins eine wunderbare, leidenschaftlich erfaßte Anschauung immer wieder hervorbricht und aufleuchtet.

In den „Jugenderinnerungen" (S. 300) sagt Paul Ernst: „Ich habe Hölderlins Gedichte so oft gelesen, daß man annehmen sollte, ich müßte sie alle auswendig wissen. Ich weiß keines auswendig. Es ging mir mit ihm, wie es mir mit allem ging, das mich besonders tief bewegte: Es fiel wie in einen tiefen Brunnen, wo es nun ruhte. Es ist irgendwie eins mit mir geworden". Auf Paul Ernsts Werke hat Hölderlin unmittelbar gewiß nicht Einfluß geübt. Und dennoch! Man vergegenwärtige sich z. B. die Worte des Priesters in dem Schauspiel „Manfred und Beatrice", am Schluß des ersten Aufzuges (Dramen 3, 22):

Wir sind Wandrer, die auf nächtlichen Pfaden
Ruhlos ziehn von Ort zu anderm Ort;
In den Tiefen unter unsern Füßen
Gleiten durch die unbegangnen, dunkeln
Wälder namenlose Ströme leise hin,
Und unhörbar über unsern Häupten
Vor dem blanken Monde ziehen stille
Rätselhafte leichte Wolken ....
Salzge Tränen rinnen uns zum Munde,
Heimatlose Wandrer sind wir ja ...

Oder man denke an die Verse, die in der „Kassandra" den Musen in den Mund gelegt sind. Weder im Fall noch im Klang erinnern sie an Hölderlin. Gleichwohl erhebt sich unwillkürlich die Frage, ob sie in der glutvollen „Nüchternheit" der Sprache, in der spannungsreichen Dichte des Ausdrucks ohne den Vorgang Hölderlins denkbar wären.

[2] Paul Ernst, Zusammenbruch und Glaube (München 1922) S. 97.

2.

Mit hoher Ehrfurcht wurde der Name Hölderlins im Kreise des „Charon" genannt. Otto zur Linde (1873—1938), der zur Antike freilich keine inneren Beziehungen hatte, sagt in der „Hölle": „Was ist mir heute in mein Seelenbild gegangen? Es ist unmöglich, alles aufzufangen, wie Ordnung käme in das innere Geschehn. Unendlich ist eine Seele und ewig jung, süß ist die Gegenwart, spiegelt sie sich in Erinnerung. Nun bin ich ein alter Mann, aber fange wieder mit Clemens an. Bin bei Achim, eure Welt war schön. Mußte sie so rettungslos verlassen untergehn? ‚Holder alter Hölderlin', als du jung warst, zerbrach der Sinn deines sanften süßen Seelenbilds, als du alt warst, — wer, wer wills! — sang wohl deine Mutter aus dem eingeschlafenen Kind. Seelen, Seelen, allzufrüh, wer, wer hilft euch übern Berg.[3]" — Die Wendung, ‚Holder alter Hölderlin' geht auf Rudolf Pannwitz zurück. Ihm steht, der eigenen Art entsprechend, der schwäbische Dichter besonders nahe — er hat selbst ein Drama „Empedokles" geschrieben, das zuerst im „Charon" veröffentlicht wurde und später in dem Band „Dionysische Tragödien" Aufnahme fand.

Zusammen mit Pannwitz gründete Rudolf Paulsen (geb. 1883) als Schüler des Gymnasiums zu Steglitz einen literarischen Verein „Hyperion". In dieser Zeit kam er mehrfach mit dem Werk Hölderlins in Berührung. In dessen Gedichten hatte er schon als Knabe gelesen, freilich ohne tiefere Eindrücke zu empfangen. Ergriffen jedoch hatte ihn das Schicksal des Unglücklichen. Wahrhaft entdeckt hat er Hölderlin für sich erst 1905, damals nahm er den „Hyperion" aufmerksam in sich auf. Seitdem ist der Dichter nie ganz aus seinem Gesichtskreis geschwunden. Gewiß gab es Jahre, da er ihm ferner rückte. Eine erneute und vertiefte Beschäftigung begann nach 1927. Mag für seine geistige Entwicklung die Begegnung mit Otto zur Linde von entscheidender Bedeutung geworden sein — Hölderlin (wie Nietzsche) fühlt sich Paulsen trotzdem für immer verpflichtet.

Einmal hat er sich bewußt bemüht, dem Wort den Zauber der Magie zurückzugeben, den er bei Hölderlin und bei Novalis selber tief beglückend erfahren durfte, in dem Prosabande: „Das verwirklichte Bild" (Leipzig 1929). Paulsen will nicht durch äußere Geschehnisse den Leser in Spannung versetzen: er verleiht der Sprache inneres Leben, sie birgt in sich die Weiten der Seele. Sie ist Wesen und Spiegel der in ihrer Vielfalt sich offenbarenden All-Einheit. Wort wirkt. Indem es gesetzt ist, sagt es zugleich aus, deutet es: durch den Klang der Vokale und Konsonanten, durch den Rhythmus der Satzfügung. Gewiß verrät sich in dem Buche eigenes Ringen um die nordische Welt als die unserem Wesen gemäße Heimat — die Darstellung steigt zugleich in die Bereiche des Überpersönlich-Allgemeingültigen auf, trägt symbolischen Charakter. Insofern stellt sich die Dichtung bewußt in die Reihe jener Werke, die durch den „Hyperion" und den „Heinrich

[3] Charon-Nothefte, hg. von Otto zur Linde. Heft 4: Die Hölle (Groß-Lichterfelde 1921) S. 32.

von Ofterdingen" bezeichnet wird, — sie führt überdies die Linie fort, indem sie die Sprachmelodie deutscher Prosa in einer Paulsens Künstlertum eigenen Wortgestaltung aufklingen läßt.

In Abhandlungen und Essays hat sich Paulsen wiederholt mit Hölderlin beschäftigt; gern gesteht er, daß er ihm wichtige Einsichten in das Wesen der Kunst verdankt. So gibt er in dem Aufsatz „Was lernt der Dichter von Hölderlin?" (Deutsche Zeitung vom 8. 11. 1927) am Beispiel der Ode „Ist nicht heilig mein Herz..." (3, 45) feinsinnige Bemerkungen über die „Anfangslosigkeit" der Verse, über den Rhythmus als die einmalige Klangform, über die Bedeutung der Alliteration, der Konsonanten und der Vokale, über die Art, wie Hölderlin „das Bibeldeutsch Luthers mit den Sprachwerten" verschmilzt, „die eine vollkommen und innerlich aufgenommene Antike gewährt". Und sein Untergang? In Ausführungen, die zuerst im „Völkischen Beobachter" (20. 3. 1935) erschienen[4], sagt Paulsen: „dieses Sterben bei lebendem Leibe war von außen ein furchtbares Schicksal, von innen vielleicht etwas ganz anderes: es war sein Ätna. In den Krater seiner eigenen Tiefe versprang er sich, sühnend den Frevel des Abfalls von der Natur, wie er ihn seine ganze Zeit tun zu sehen glaubte. Er brachte sich stellvertretend für alle zum Opfer". Manche Gedichte nennt Paulsen „Weisungen Hölderlins" (Deutsche Zeitung im Ostland vom 14. 1. 1942) — so die Verse: „Den Menschen ist der Sinn ins Innere gegeben". (6,39). Die Zeilen stammen aus der Zeit der Umnachtung, sind aber nicht dunkel, wie eben der Aufsatz aufs neue darlegt. Die Wendung „Sichgeistigen" beschäftigt Paulsen besonders. Im letzten Teile seiner Darlegungen entfernt er sich freilich ein wenig von den Anschauungen des Dichters, indem er Gedanken aus der eigenen Welt zu sehr in den Vordergrund treten läßt. Zur Erklärung des Spruches tragen übrigens die Zeilen bei: „Als wie der Tag die Menschen hell umscheinet..." (6, 39).

Erneut hat sich Paulsen im Frühjahr 1942 mit Hölderlin befaßt. Sein ungedrucktes Tagebuch erzählt davon. Am 7. 5. berichtet es: „Hölderlin-Studien. Das ist eine Lust und ein Gewinn. Als grüb' man Gold". Am 26. 5. heißt es: „Hölderlins Hyperion übt wiederum den größten Zauber. Warum wirkt Hölderlin so wenig? Oder wirkt er viel, aber in wenigen? Daß ihn das 19. Jahrhundert weder las noch von ihm lernte, ist erschütternd genug". Einen Tag darauf: „Es gibt kaum ein Buch, in dem eine bessere Luft zu atmen wäre als im Hyperion. Sie dumpft und dampft nicht von Schwüle und geringer Körperlichkeit. Hier sind Gestalten wie lebendigere Monumente als griechische Plastiken. Die Statuen atmen, die Heroen und Heroinen leben, aber ohne Andringlichkeit. Fern und doch ganz nah, wie uns unser innerster Adel ist. Die reinste Prosa deutscher Sprache ist hier Poesie, höhere Poesie als die meiste Lyrik... Dieser Dichter hat keinerlei Gewohnheit, selbst sein Maß kann nicht Gewohnheit genannt werden. Denn es wird niemals Gewöhnliches im festen Maße. Weil er spät redet. Weil er ehrfürchtig zu zögern versteht. Sparsam ist er. Langsam blutet er sein Geistiges hervor... Als er alles hervorgeblutet hat, ist er — leer. Da er nicht Literat werden konnte, blieb ihm nur der Tod des Geistes, der Wahnsinn. Oder ein andres Bild: Hölderlin ist ein Vulkan des Maßes, ein Paradoxon. Seine Leidenschaft bändigt er in Form. Als sie völlig Form ist, bleibt ihm nichts mehr auszustoßen. Schön hat er die Lava ans Licht gebracht." In der Eintragung vom 31. 5. erinnert Paulsen an das Wort Ludwig Feuerbachs: „Mich wieder in die Theologie zurückweisen, hieße einen unsterblich gewordenen Geist in die einmal abgelegte irdische Hülle wieder zurückwerfen; denn die Philosophie reicht mir die goldenen Äpfel der Unsterblichkeit und gewährt mir den Genuß ewiger Seligkeit, Gegenwart, Gleichheit mit mir selbst". Dazu bemerkt Paulsen: „Diese Gleichheit war's, diese Identität, die Hölderlin nicht erreichte, so innig er sie suchte. Insofern kam Hölderlin nicht völlig aus der Theologie des Stifts heraus oder doch nur um den Preis des Verstandesverlustes".

[4] Später wieder abgedruckt in dem Bändchen: R. Paulsen, Volk, Religion und Kunst. Velhagen und Klasings deutsche Lesebogen Nr. 194, S. 39.

Im Anschluß an die erneute lebendige Begegnung mit Hölderlin schrieb Paulsen einige Aufsätze. In der Abhandlung „Nietzsche und der Mythos"[4a] bringt er den Dichter-Philosophen in unmittelbare Beziehung zur Gegenwart. Oft wird man an Hölderlin gemahnt, ohne den ja in vieler Hinsicht Nietzsche nicht zu denken ist, worauf schon Wilhelm Dilthey in dem berühmt gewordenen Essay von 1905 hingewiesen hat. Aufschlußreich ist Paulsens Bekenntnis: „Persönlich sehe ich Christus stark antik und darum nicht so unvereinbar mit den Hellenen, wie Nietzsche ihn sieht". Hier verweist er selber auf Hölderlin, „der Christus wie Herakles singen wollte". Für Paulsen ist die Antike keine bloß zeitgebundene Erscheinung, sie ist ihm ewig-gegenwärtig — und ebenso Christus. Er betrachtet ihn nicht historisch, sondern mythisch. Fern steht ihm die Theologie des Christentums, die nicht von Christus stammt, dem „Nichtmoralisten und absoluten Aristokraten des Ethos". Paulsens Anschauung ward geweckt durch Otto zur Linde. Dieser veröffentlichte 1904 im „Charon" ein Gedicht „An Hebbel": der Dithmarsche, der vom Christentum als dem Blattergift der Menschheit gesprochen hat, Kleist, Pannwitz, Anaximander, Anaximenes, Heraklit, Homer, Shakespeare, Dante, Kant sind an einem Tische vereint, der Saal wird still, Christus tritt ein. Auch für Otto zur Linde ist Christus unaufgebbar. Er sieht in ihm eine mythische Gestalt, die in ihrem Ethos stetig fortwirkt. Hat nicht Paulsen in seinem Buche „Christus und der Wanderer" sogar Nietzsche neben Christus gestellt? Auf der Grundlage des kirchlichen Dogmas wäre eine solche Synthese gewiß nicht vollziehbar. Sie ist allein möglich im Reiche des Mythos, der als Dichterwort nach Paulsen verbindlich ist und der (frei von Willkür, aber auch von der Gefahr der Erstarrung) dynamische Mächte in sich birgt und ein notwendiges schöpferisches Schreiten bedeutet. Äußerte Lagarde: „Religion ist unbedingt Gegenwart", so betont Paulsen: „Mythos ist unbedingt Zukunft". Und er meint: „Es ist möglich, daß wir das Wort Christus in einem sehr neuen Sinn außerhalb jeder überindividuellen Heilsgeschichte als Symbol der persönlichen Würde werden anwenden lernen. Dann ist es aber doch immer noch ein Wort, das mehr sagen möchte als Mensch, Deutscher Hellene". Paulsen spricht ja auch nicht von Jesus, sondern bedient sich bewußt des Griechenwortes Christus.

Eine in der Abhandlung „Nietzsche und der Mythos" behandelte Frage berührt aufs neue der Aufsatz „Hellas heute".[5] Da wird die Tatsache erwähnt, daß, während auf den Universitäten das Studium der Antike deutlich zurückgeht, diese uns immer lebendiger zu werden beginnt. Heute wissen wir uns den Griechen verwandt. Wir fühlen uns nicht mehr als Anbeter eines unerreichbaren Vorbilds, sondern als ihre Erben. „Über diesem Geschehen der deutschen Renaissance steht mit goldenen Lettern der leuchtende Name: Friedrich Hölderlin". Und weiterhin bemerkt Paulsen: „Des Schwaben ‚Hyperion' hat uns gelehrt und lehrt es uns immer aufs neue, wie Hellas deutsch zu sein vermag". Wieder wird auch auf Nietzsche verwiesen, der nächst Hölderlin „deutlich macht, daß in den Deutschen etwas Hellenisches ist".

Wenn im Leben wie in der Kunst Schönheit als hohes Ziel erstrebt wird, so gilt es, „Von wahrer und falscher Schönheit"[6] die rechte Vorstellung zu gewinnen. In diesem Aufsatz, gleichfalls aus dem Jahre 1942, weist Paulsen die Schönheitsbegriffe Platens und Oskar Wildes zurück und erinnert an Aussprüche des „Hyperion", an das Wort: „Religion ist Liebe der Schönheit", an den Satz: „Ohne solche Religion ist jeder Staat ein dürr Gerippe ohne Leben und Geist". Paulsen nennt diese Auffassung „völkisch und kerngesund". Den Hyperion-Roman selbst, der den Begriff der Schönheit mit dem der Tugend wie mit dem der Wahrheit verbindet, bezeichnet er als „eine lebendige Anweisung zum echten und förderlichen Kultus der Schönheit".

„Meister und Vorbild" darf wiederum zu allererst Hölderlin sein, wenn er sich „An die jungen Dichter" wendet, in jenen Versen, die „wie für den Tag gesagt" sind, aber erst „jetzt ihren vollen Sinn" empfangen, „seit wir Nietzsche folgend, Hellas in tieferem Sinne gewinnen als die Ge-

[4a] Ungedruckt.

[5] Deutsche Ukraine-Zeitung vom 30. 7. 1942.

[6] Der deutsche Schriftsteller, September 1942.

lechter vor uns, indem nun das ganze Volk hellenisch zu werden sich anschickt" — so heißt es in n Ausführungen über „Deutsche Dichtung und griechische Schönheit"[7], die an die Ode „Lieben rüder! es reift unsere Kunst vielleicht..." (3, 3) anknüpfen. Paulsen sagt: „Weil nun aber der ationalsozialismus eine junge Bewegung und der Aufbruch eines jungen Volkes ist, beide also ls ‚dem Jünglinge gleich' gelten können, wird auch die Dichtkunst ‚bald zur Stille der Schön- eit'" erblühen, zu jener „Stille, wie sie der herbstreifen, vollen Weintraube eignet".

Im Dezember 1803 schrieb Hölderlin an den Verleger Wilmans: „Übrigens sind Liebeslieder mmer müder Flug... ein anders ist das hohe und reine Frohlocken vaterländischer Gesänge" 6, 332). Mit Recht bemerkt Paulsen in einem weiteren Aufsatz,[8] daß Hölderlins Liebeslieder gewiß icht als „müder Flug" bezeichnet werden können. „Fühlt er sich doch von Gott berührt, indem r liebt. Und eben darum hebt er die Liebe ins Göttliche". Trotzdem: höher als die hehrste Liebes- ymne stehe das vaterländische Lied. Wieder wird an den „Hyperion" erinnert. Den Helden, der on Alabanda aufgefordert mit in den Kampf ziehen will, sucht Diotima zurückzuhalten. Schließlich gt sie: „Handle du, ich will es tragen". Und wenn sie bangt: „Wirst du denn nicht die Liebe erlernen?", so vermag diese Frage „den Mann nimmer von der Tat abzubringen, wie sie der aterländische Gesang preist. Sein höchster Traum ist die Volksgemeinschaft und die Kameradschaft".

Auf Hölderlin kommt Paulsen auch mehrfach in den „Gedanken über das Göttliche, Gott und ie Götter" zurück[6a], hier nimmt er aufs neue Stellung zum Christentum. Er betont, wie unsere roßen „das Lebendig-Göttliche" gegen „den absterbenden Gottvaterdienst" setzten. Wenn Höl- erlin sagt: „An das Göttliche glauben Die allein, die es selber sind" — „dann sagt er w a h r. olche Sätze sind schmerzhafte Ausstoßungen; Hölderlin will das L e b e n d i g e retten. Er ist mehr Biologe als Theologe, aber Biologe auf eine sehr eigene Art: sein Bios ist des Göttlichen voll". Das Göttliche, ein von Hölderlin mit Bedacht gewählter Ausdruck: „In dem Neutrum sind beide Geschlechter enthalten, der Vater und die Mutter oder: der Geist und die Materie. Nicht der Gott, nicht die Göttin (als Magna Mater) allein wird verehrt, sondern ihre Vereintheit im Göttlichen". Und wieder sucht Paulsen von Hölderlin die Brücke zur unmittelbaren Gegenwart zu schlagen: „Das mag nun die große Wendung unserer Zeit sein: von der Theologie zur Biologie. Doch zu einer nicht gottlosen Biologie. Ihr Name sagt es schon, daß sie nicht dogmatisch erstarren will und darf; denn sie hat es ja mit dem L e b e n zu tun. Lebenslehre, damit wir l e b e n lernen, nicht damit wir Lebenslehre lernen".

3.

Ein hoher Bewahrer überlieferter geistiger Schätze und Versformen ist R u d o l f A l e x a n d e r S c h r ö d e r, der von den Dichtern einmal fordert, sie sollten „aus der Tiefe der Zeit in die Tiefe der Zeit wirken als Vermittler eines ungeheuren Erbes und Gemeingutes der Vergangenheit an die Zukunft". Als Niederdeutschem — er ist 1878 in Bremen geboren — mag ihm der Hang, Alt- überkommenes zu hüten und zu pflegen, wesensgemäß innewohnen. In seinen „Deutschen Oden" (entstanden 1909 bis 1913)[9] ist er aus Liebe zu seinem Volk

[6a] Ungedruckt.

[7] Deutscher Kulturdienst des Deutschen Nachrichtenbüros, 28. 5. 1942.

[8] „Liebeslied und vaterländischer Gesang", Deutsche Ukraine-Zeitung vom 28. 8. 1942.

[9] Insel-Bücherei Nr. 66. Aufgenommen auch in den Band „Gedichte" (Leipzig 1935) S. 145ff.: hier sind S. 171, 172 zwei weitere Deutsche Oden aus dem Jahre 1913 abgedruckt. Über Hölderlin vgl. R. A. Schröders Aufsatz in der Deutschen Allgemeinen Zeitung vom 6. Juni 1943, Nr. 268/269, Beiblatt.

Warner und Mahner. Drohend-Nahes erblickt er, seine Rufe erinnern an die Strafworte im „Hyperion", und zudem an die Gedichte, die Hölderlin den Deutschen gewidmet hat. („O heilig Herz der Völker"...) Schröder singt: „Vernimm... mitt-mittelstes Völkerherz" (S. 6) und ein andermal heißt es: „O Deutschland du vielduldende Nährerin" (S. 8). Er preist Deutschlands Gerechtigkeit. Und mahnt Hölderlin: „Spottet nimmer des Kinds" (4, 132), so weiß Schröder: „..Es achtet die eigenen / Die leiberzeugten, lieben Kinder / Deiner mit Spotten gering" (S. 5). Er ist überzeugt: „es hanget Europens Los / An dir" (S. 14). Deutschland weist er gleichfalls eine hohe Aufgabe unter den Völkern der Erde zu (man denkt an den Schluß von Hölderlins „Germanien"), und er gesteht:

> Wem fehlt die Zunge, deiner gedenk? O wer,
> Den du gebarst, weiß anderes Zeugnis sich
> Als dies: es sei, in dir zu wohnen,
> Stolz und Gewährung und Glück, herztröstend? (S. 7).

Auch die „Deutschen Oden" künden, um ein Wort aus dem Prosabuche „Der Wanderer und die Heimat" zu wiederholen, „das Göttliche wie das Verruchte, das Grauenvolle wie das Tröstliche". Schröder verwendet die gleiche Strophe, die Hölderlin im „Gesang des Deutschen" gewählt hat. Aber mögen auch Übereinstimmungen in der Auffassung hervortreten, ja vereinzelte Anklänge bei der Wahl des Ausdrucks sich zeigen — wichtiger als die Nachwirkung Hölderlins ist wohl der unmittelbare Einfluß der Antike, in der Schröder geistig wurzelt, die ihm zum mindesten Entscheidendes für seine Entwicklung gab, ehe er nach bitterem Ringen in der Welt des Christentums und in der Botschaft der Evangelien Trost und Stärkung fand. Erinnert sei an die Übertragung des römischen Dichters Horaz: da galt es, eine festgefügte Strophenart zu übernehmen und zugleich in eine deutschem Wesen gemäße Form umzugießen. Der Weg führte hier von außen nach innen, und Härten im Versmaß, Künstlichkeiten in der Wortfügung sind vielleicht bei einer so schwierigen Aufgabe nicht völlig zu vermeiden. In den „Deutschen Oden" dagegen schöpft Schröder aus dem Brunnquell seines tiefsten Herzens. Sorge und Gram sprechen. Die Gegensätze des Innen lösen sich in der Spannung der aus der Antike übernommenen Strophe, einer Strophe, die freilich bei uns vor allem durch Hölderlin Heimatrecht gewonnen hat: ihm ist so, geschichtlich betrachtet, auch Schröder verpflichtet, als künstlerische Persönlichkeit zugleich die Forderungen des eigenen Wesens erfüllend.

Manche Verse Hölderlins, vor allem einzelne Verse aus der Spätzeit (z. B. 4, 216 und 4, 223) öffnen den Blick in das Ur-Reich, dem dann Bachofens und Nietzsches Sinnen galt. Von solchen in der Unendlichkeit des Raumes stehenden Gedichten ist der Weg nicht weit zu dem lyrischen Werk Ernst Droems (geb. 1880), weniger zu den „Gesängen", die er 1905 unter dem Decknamen Hans Heiden veröffentlichte, als zu den folgenden Büchern „Ex tenebris" (1921), „Gesänge"

1920), „Guter Mond" (1922) und „Ewiges Eleusis" (1933). Droem wagt wieder en Gang ins „heilige Ungewisse", gleich Hölderlin hält er die Einheit im Unend- chen fest. Immer tiefer dringt er in das Innen der Natur, in dem die Dämonen alten in ihrer Unerbittlichkeit. Trieb und Sehnsucht, Hier und Dort, Oben und nten, Vergangenheit und Gegenwart sind ihm ein unzertrennliches Ganzes. Bilder, Farben, Klänge zaubern unsichtbare, doch der Erfahrung zugängliche Kräfte hervor, die in den Weiten des Alls wirken. Ur-Gründe offenbaren sich inem mystischen Schauen, das nicht aus der Welt flieht oder sie gar verneint, vielmehr die wahre Wirklichkeit auferbaut und erschafft durch die in der Seele altenden, das ewige Sein und So-Sein verkörpernden und von ihm zeugenden Mächte. Der Dichter, eingebettet in die wogenden Strömungen, kündet von dem Einen, der alle Widersprüche umfaßt: Geheimnis des Raumes, das sich im Wach- raum erschließt, in einem Träumen, das die Wirklichkeit selber ist. Die Worte, die Hölderlin am 2. Dezember 1802 an Böhlendorf schreibt, daß des Künstlers Ge- danke allein „dem heiligen Bilde" gehöre, das „wir bilden" — gelten sie nicht auch von Ernst Droem? An Hölderlin, in dem er den Gipfel der deutschen, ja der euro- päischen Lyrik erblickt, bewundert Droem die Tiefe der Vorstöße in das Ur-Anfäng- liche, in das Ur-Wesen des Dichterischen: von den Müttern kommend, rechtzeitig n ihren Schoß zurückgenommen, künde Hölderlin ihr Walten im Vergangenen wie im Kommenden. Droem betont, daß in manchen Zeilen aus der Zeit der Krankheit die tiefsten Gesichte deutschen Dichtertums leben — daß in anderen, früheren Versen sich Aussagen finden, die dem Impressionismus in seiner höchsten Meisterschaft um ein Jahrhundert voraus eilen. In bildlichen Wendungen wie „Wenn gleich ist Nacht und Tag / Und über langsamen Stegen, / Von goldenen Träumen schwer, / Einwiegende Lüfte ziehen..." („Andenken" 4, 61) oder in dem Beginn der „Hälfte des Lebens" (4, 60): „Mit gelben Birnen hänget / Und voll mit wilden Rosen / Das Land in den See..." bewundert er Perlen landschaftlicher und kosmogonischer Schaukunst. Als unsere Aufgabe betrachtet er es, das „Ewige Eleusis" unserer Zeit wiederzufinden: Mahner, Führer auf diesem Wege ist ihm Hölderlin, der im wirklich Ur-haften Alt-Griechenlands Wurzelnde.

Einen starken Eindruck machte in jungen Jahren auf Hanns Meinke (geb. 1884) der „Hyperion" — er empfand den Roman freilich „nicht als Wahlverwandtes, sondern als das ‚andere'". Viele der Gedichte in antiken Metren wurden früh sein Eigentum, doch die Hymnen an die Ideale der Menschheit in ihrem an Schiller angelehnten Ton kamen ihm nicht nahe. Tief und bleibend war die Wirkung des „Empedokles", den er später las. In die Reihe „Masken des Marsyas" gehört das (ungedruckte) Sonett an Hölderlin, das in der zweiten Strophe Verse aus dem Beginn der Patmos-Hymne bewußt anklingen läßt:

Du sangest mit Apollo um die Wette —
da hat er dich wie Marsyas geschunden:
Aus dir entrückt und nicht zurückgefunden —
du reicher Strom versandend ohne Bette.

Wenn die Gefahr wächst, wächst auch, was da rette —
so sangest du und konntst doch nicht gesunden:
die vielen Jahre, Monde, Tage, Stunden
gebannt als trüber Geist an karge Stätte.

Als Dichter ließest du den Brudergeist
Empedokles zurück ins Feuer tauchen,
als Opfer sühnend unbekannte Schuld.

Du aber mußt in rührender Geduld
ein immerwährend stummes Opfer rauchen
für eine Schuld, von der du selbst nichts weißt.

4.

Wie stehen die Dichter aus dem Südosten des Großdeutschen Reiches zu Hölderlin? Was bedeutet ihnen sein Werk? Wir denken an Max Mell und Georg Trakl.

Max Mell (geb. 1882), der Hölderlin in verhältnismäßig früher Zeit kennen lernte, empfing einen sehr starken Eindruck von ihm. Aus dem Jahre 1903 stammt das Gedicht „Susette Gontard, den Hyperion lesend"[10], das in der letzten Strophe fast wörtlich an Zeilen im zweiten Teil der „Hälfte des Lebens" (4, 60) anknüpft, doch sanft verklingend den schrillen Abschluß des Vorbildes meidet. Zu derselben Zeit schrieb Max Mell die drei „Lateinischen Erzählungen" (1904). Traum und Farbe südlicher Gestade sind in zarten Bildern der Phantasie festgehalten. Die Sprache ist melodisch und warm, trotz der inneren Ferne, die der Dichter zu dem Stoffe wahrt — und wiederum nicht wahrt. Die Fragen, die leise auftauchen, sind in die Stimmung eines Seins, eines So-Seins der Seele gebettet. Und die Abgründe, die sie leicht aufreißen könnten, schließen sich alsbald: der dem Verfasser angeborene Formensinn deckt sie sanft zu, und ein Urbild, das der Schönheit und des Zusammenklingens der Gegensätze und Widersprüche in die Harmonie des All-Eins, ist und wird Wirklichkeit, so wie es am Schluß des „Hyperion" heißt: „Wie der Zwist der Liebenden sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder". Man möchte vermuten, es habe sich dem jungen Künstler in der Zeit, da er unter dem Eindruck Hölderlins stand, ein in den Bezirken des Geistes waltendes Gesetz enthüllt, nach dem der Dichter, als Schaffender die Vielfalt zur Einheit erbauend, im Tode Strahlen aussendet und plötzlich mit einer Kraft zu uns redet, die bannt und überzeugt, weil sie aus dem Ursprünglich-Unvergänglichen stammt, ja es selber ist. In der letzten der drei Erzählungen, „Geschichte des Künstlers oder Die Stimme" betitelt, findet ein Bildhauer durch Irrtum und Wirrnis zu der Wahrheit, die zu verkünden sein Schicksal ist und die jenseits seines Lebens liegt. Nachdem er das Bild des Todes geschaut

[10] Wiener Abendpost vom 13. 6. 1903; dann aufgenommen in den Band „Das bekränzte Jahr" Berlin 1911) S. 61.

hat, begreift er, daß wir die Vollendung nicht auf Erden erwarten dürfen, und weiß zudem, daß seine Stimme sich dereinst aus seinem Grabe erheben und in der Vollkommenheit der Stille das Geheimnis des Todes offenbaren wird. Nicht Schmerz, nicht Gewalt wird aus ihr sprechen, sie „soll ein Urklang sein, von solcher Macht wie eine Quelle oder wie ein Sturm oder ein Vulkan". Und „die Stimme, der Grund zu einem großartigen Leben", das er selbst nur ahnen kann, wird „aufsteigen, majestätisch, wie eine Insel aus dem Spiegel des Meeres; wie eine Fackel aus tiefer Nacht". Hat Max Mell damals dunkel vorausgespürt, welche starke Lebensmacht Hölderlin alsbald für die geistige Jugend des deutschen Volkes werden sollte?

Was die Darstellung, die Sprache, die Satzfügung anlangt, so geht Mell in seinem Erstlingswerk zwar nicht unmittelbar von Hölderlin aus (dazu ist das österreichische Erbe in ihm zu mächtig), aber gewiß fühlte er sich durch ihn bestärkt und gefestigt. Den späten Gesängen galt schon damals seine Bewunderung, sie sind ihm auch heute ein Gipfel deutscher Lyrik, „in göttlich geheimnisvollen Bildern golden erzitternd". Seiner Art freilich lag und liegt es nicht, in Hölderlins Spuren zu wandeln; wohl aber, den Anblick des Urbildes in seiner Seele zu pflegen.[11]

Ein ebenso tiefes wie schmerzvolles Gefühl der Verwandtschaft verband Georg Trakl (1887—1914) mit Hölderlin.[12] Nicht daß er als Dichter in dessen Spuren gegangen wäre — seiner in entscheidenden Punkten wiederum ganz anderen Art war er sich als wacher Geist in einer Zeitenwende, an der er verblutete, zugleich voll bewußt. Seine Verse „In ein altes Stammbuch" mögen an Hölderlins „Hälfte des Lebens" erinnern. Man denke auch an die Höhepunkte in der Mitte: „Siehe, es dämmert schon" und „wenn es Winter ist". Und doch, welch' Unterschied! Hölderlins Sprache ist ungleich härter, das Grausen durch „heilige Nüchternheit" des Ausdrucks gebannt, bis es am Schluß im „Klirren der Fahnen" in der Verhüllung durchbricht, fröstelnden Schauer weckend. Trakls Zeilen wurzeln in tiefer Melancholie, die im tönenden Wohllaut der Verse milder und weicher wirkt — sie zeigen ein Fallen, ein beständiges Sich-neigen, ein Sinken. Hölderlins Gedicht offenbart den Zustand des Seins, eines währenden Seins auch wenn es die Zukunft beschwört. Wiederum ist es sehr bezeichnend, daß Hölderlin in der Zeit der Umnachtung (auf der vorletzten Stufe seines Schaffens) und Trakl am Beginn seiner vollgültigen künstlerischen Tätigkeit eine unmittelbar-schlichte, in der bewußten Ein-

[11] Öffentlich geäußert über den Dichter (wie über Norbert von Hellingrath) hat sich Max Mell bei Erscheinen des 4. Bandes der Werk-Ausgabe (Wiener Mittag 14. 12. 1919, Nr. 100) und später dann, als Hellingraths zwei Vorträge herauskamen (Wiener Mittag 11. 11. 1921). Auch „Diotima" hat er bei Veröffentlichung ihrer Briefe einen Aufsatz gewidmet, in dem er betont, wie sie „gebrochen in ihrem irdischen Dasein, aber, veredelt zu etwas Großem sich fühlend'" und „damit... in sich selbst schöpferisch geworden... aus ihrer Herzensnot das Unverletzliche, Ewige gehoben" hat, „dessen Glanz nun auf ihr liegt und nicht mehr erlöschen kann" (Wiener Mittag 24. 5. 1921 Nr. 822.

[12] Walther Riese, Das Sinnesleben eines Dichters. Georg Trakl (Stuttgart 1928). Emil Barth, Georg Trakl (Mainz 1937).

fachheit so erschütternde Form der Aussage bevorzugen: hinter ihr verrät sich bei dem einen das Gespenst des Wahnsinns, bei dem anderen das der unheimlich drohenden Krankheit, deren Ausbruch er mit ungeheurer Beherrschung dämmte. Man vergleiche einmal Hölderlins Verse „Der Kirchhof", „Der Spaziergang", „Das fröhliche Leben" (6, 35ff.) etwa mit Trakls Gedichten „Musik im Mirabell", „Die schöne Stadt", „Im roten Laubwerk voll Gitarren", „Seele des Lebens", vor allem mit den Gedichten „Der Gewitterabend" und „Melancholie des Abends". Einfachheit wird bisweilen zur Einfalt. Bei Hölderlin wirken die Reime nicht selten eintönig, sie verbinden die Bilder und Sätze zu einem Ganzen und sind ihm selbst wohl ein innerer Halt, an den er sich klammert. Das Chaos ist gebändigt oder zur Ruhe gekommen. Doch die Seele ist in Wahrheit verschlossen, fast versteint. Die Aussage mutet mühelos an und wirkt wie das leichte Plätschern eines Gewässers über felsigem Grunde. Bei Trakl spürt man ein sanftes Klingen, ein mildes Wogen, ein weiteres Ausschwingen. Beide Dichter stehen in einem Abgrund. Hölderlin in dem der Krankheit, die ihm zugleich Frieden gibt nach eisig-einsamem Wandern auf verwegensten geistigen Pfaden. Trakl trägt ein persönliches Schicksal, zugleich das seines Geschlechtes, seiner Zeit und seiner österreichischen Heimat; krank vor „Verwesung", deren Hauch er überall wahrnimmt. Er entfaltet sich immer sichtbarer zu dem, was sein innerstes Wesen ist und birgt, erzitternd vor den tausendfältigen Eindrücken der Welt, den Erscheinungen in bewußter Willenlosigkeit hingegeben. Hölderlin hat im Dunkel des Wahnsinns immer wieder wache Augenblicke. Ja, die Verse der allerletzten Stufe zeigen noch einmal ein Sich-aufrecken zu früherer seherischer Größe im schwach leuchtenden Sinnbild der Tag- und Nachtgezeiten. Eine fast erlöschende Flamme zuckt bisweilen empor in die kaum noch erreichbaren Bezirke des „Geistes" und der „Geistigkeit". Für Trakl aber gibt es kein Steigen mehr, nur noch ein „Fallen". Wie er selbst sagt: „Ich falle nach Venedig hinunter und so weiter — bis zu den Sternen".[13] Rauschgifte entführen ihn in die Nacht des „weißen Schlafes". Im Gespräche mit seinem Freunde Ludwig von Ficker erwähnte er öfters Bettina von Arnims Vermutung, nach der Hölderlin seine Krankheit wie eine Maske gegen die Welt trug, sich abschließend gegen die Menschen, um sich selbst zu bewahren. Trakl blieb bis zuletzt allen Eindrücken ganz offen, nach außen beherrscht und schweigsamer Natur. Auch er wußte um sich und seine verpflichtende, das Letzte fordernde Sendung. Aber er verkündete nicht wie Hölderlin in gläubiger Hoffnung eine neue Zukunft, er schaute nur den Verfall, die Vernichtung im Gefühl einer tief verwurzelten Schuld der Menschheit. Entschlossen ging er den ihm schicksalhaft bestimmten Weg der Selbstaufopferung, ohne Zaudern, wach im Mitleiden. „Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz, / Die ungebornen Enkel", heißt es am Schluß seines letzten, kurz vor dem Tode niedergeschriebenen Gedichts.

[13] Erhard Buschbeck, Georg Trakl (Berlin 1917) S. 22.

5.

Kommt man von den Älteren zur jungen Generation, zu Ludwig Friedrich Barthel, Johannes Linke, Herybert Menzel, so zeigt sich alsbald ein deutlicher Unterschied in der Beziehung zu Hölderlin: die Jüngeren sind von früh auf stärker, bestimmter, ja ausschließlicher dem Tatsächlichen der Wirklichkeit mit ihren unmittelbaren, tagbedingten Aufgaben und Forderungen in Jahren einer Weltenwende zugewandt.

Von Hölderlin (wie von Nietzsche) fühlte sich Ludwig Friedrich Barthel (geb. 1898) in den Jahren seiner reiferen Jugend bis ins Blut getroffen. Jäh und heftig war die Begegnung mit dem Dichter, in dessen „bis zum Wahnsinn trunkenen Prophetien" „das Unendliche der deutschen Seele und damit der Nation, ihre eingeborene Transzendenz" sich verewigt[14]. Später, nach fast zwanzig Jahren, kam Barthel ruhiger zu Hölderlin zurück. Öfters gedenkt er des Sängers in den Aufsätzen und Betrachtungen des Buches „Vom Eigentum der Seele" (Jena 1941). Einmal heißt es (S. 45): „Sein Lied ist die tiefste, am tiefsten auch erschütternde Elegie der Deutschen. Er fand sich nicht zurecht, wollte sich nicht zurecht finden und starb an dem Abstand zwischen den Himmlischen und ihm, dem Menschen. Wagnis und Tat seines Lebens war es, diesen Abstand durch keine Vergnügung und durch kein Begnügen erträglich zu machen, weder für sich noch für andere". Der Abschnitt „Rhythmische Spiele" bringt feinsinnige Beobachtungen zu „Hyperions Schicksalslied" und zu der Ode „An die Parzen". Auch in den Briefen „Tröstung im Kriege", die teils im Felde, teils nach der Heimkehr geschrieben sind und eine geklärte Schau des Erlebten und Gefühlten bedeuten, wird Hölderlins Geist beschworen. Machtvoll, ja erhaben wird die Sprache, wenn der Verfasser ergriffen und in bezwingenden Worten den Gesang „Der Tod fürs Vaterland" würdigt, „darin unsere Sache, keine geringe, beschlossen ist und mit welchem Wohllaut und mit welcher Liebe!" (S. 215).

Auch als Schaffender ist und fühlt sich Barthel dem Ahnen verpflichtet. An Hölderlin läßt weniger der Band „Tannenberg, Ruf und Requiem" (1934) als das Buch „Dem inneren Vaterlande" denken.[15] Der Dichter ersehnt ein „Deutschland, das über allem sei", „ein aufrichtiges, im Worte schüchternes". Grüßt Hölderlin in dem „Gesang des Deutschen" das „Land der Liebe" als „reifeste Frucht der Zeit", heißt es in den Versen „An die Deutschen": „Schöpferischer, o wann, Genius unseres Volks, / Wann erscheinest du ganz, Seele des Vaterlands...", so mahnt der Sänger der Gegenwart:

---

[14] L. F. Barthel, Vom Eigentum der Seele (Jena 1941) S. 13.

[15] Begonnen im Sommer 1932, abgeschlossen Ostern 1933, veröffentlicht Herbst 1933. Abschnitte daraus sind aufgenommen in den Band „Komme o Tag!": Deutsche Reihe, Bd. 49 (Jena 1937) S. 67 ff.

arbeitet, damit ein Geist und ein Leib sei,
ein Deutschland über allem, was sonst noch lieb ist,
ein Vaterland: warm, behütet und fruchtbar.

Denn:

Das neue Reich muß nahe dem Garten Gottes sein,
so makellos und fruchtbar und vor Feinden zu.
Das neue Reich muß nahe dem Garten Gottes sein, so makellos und fruchtbar.

Hölderlins Glaube wurzelt im Wissen um Hellas, das unvergängliche, und sein Traum, das Ur-Bild eines Traumes der Vollkommenheit, erhofft Erfüllung in einer fernen Zukunft. Barthel aber spricht in „in diesen Tagen des Heilrufs und der inbrünstigen Fahnen, / da sich des Vaterlands eingedenk das Volk erhebt". Er steht inmitten einer reichen dichterischen Überlieferung, seiner Verbundenheit mit der Entwicklung des deutschen Geistes ist er sich durchaus bewußt. So sehr er jedoch Hölderlin geschichtlich-notwendig verpflichtet ist, — er geht den Weg, den ihm die Natur des eigenen Wesens auferlegt und die Forderung des Tages. Deutlich zeigt dies das Buch „Dom aller Deutschen".[16] Eine ungeheure Wandlung vollzieht sich, ein anderes Antlitz trägt heute die Welt. Es heißt, mitaufbauen zu helfen, was Gestalt wird und Wirklichkeit: das Reich. Bei der Arbeit an dem ersten Gesange hatte der Dichter nach eigenem Geständnis „ein deutliches Gefühl, ausgesprochenes Neuland betreten zu haben mit dem jähen Glück und mit dem jähen Schrecken eines solchen Vorhabens".[17] Eine Überschau über die innere Geschichte unseres Staates wird hier gegeben, der Blick ist auf die Vergangenheit gerichtet. Aber die Geschehnisse von einst sind zugleich, als ein Untilgbares; sie offenbaren überdies die unzerstörbare Kraft unseres Blutes. Wie in ein Bild sind sie zusammengedrängt, keine Abschweifung gestattend. Der Stil ist straff, karg, ja spröde, dem Charakter des Stoffes und der heutigen, durch die Ereignisse der Tage bedingten Sicht entsprechend. Auch der Herameter der einzelnen Gesänge hat mit dem Vers Hölderlins kaum noch etwas gemeinsam: er ist wie eine Neubildung, traumfern, nicht aus geheimnisdunklen Tiefen der Seele kommend, sondern fest, hart bis zur Unerbittlichkeit. Das Auge weilt unmittelbar auf der Gegenwart, auch wenn der Dichter einer verflossenen Zeit gedenkt. Sein Tun gilt der Wirklichkeit des Tages. Hölderlins Wort ist Magie; Beschwörung dessen, was einst als Erfüllung einer Sehnsucht sich gestalten soll, ist Schau und Gedanke in einem. Barthel darf das Nahen der Erfüllung erfahren. Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Eckehart, Dürer, Kant, Hölderlin, Mozart — sie nahmen „Das Heilige, die Gestalt, die Dämonen vorweg", „Künder, Warner, Verklärer Gottes". Nun vollendet sich das erhoffte Reich, nun will „Der Dom aller Deutschen" Wirklichkeit werden. Mit einem Anklang an Hölderlins Elegie heißt es: „Wir / Sitzen am Tische

[16] Entstanden Winter 1937/38, veröffentlicht 1938: Deutsche Reihe, Bd. 69.
[17] Briefliche Mitteilung.

der Väter, zum Dankfest leise gebeugt, und / Harren des Mahles aus Wein und aus Brot..."

Tief und schmerzvoll hat auch Johannes Linke (geb. 1900) mit Hölderlin gerungen. Als er im Alter von neunzehn Jahren nach Beendigung des Weltkrieges aus Frankreich heimkehrte, lernte er den Künstler, von dem er als Schüler nur wenige Gedichte gelesen hatte, wahrhaft bewundern: in dem „Hyperion", in den Oden und Elegien, im „Empedokles" und schließlich — gerade diese Begegnung ward für ihn von entscheidender Bedeutung — in den späten Hymnen und in den Übersetzungen, während er zu der frühen, unter Schillers Einfluß stehenden Lyrik ein inneres Verhältnis nie zu gewinnen vermochte. Die letzten Hymnen waren ihm mehrere Jahre hindurch die tägliche seelische Kost. Sie haben ihm in Tagen des Zagens und des Zweifelns immer wieder Kraft gespendet. Freilich haben sie ihn auch eine Zeitlang gehemmt in der Übermacht ihrer geistig-künstlerischen Wucht: sie drohten die persönliche Fähigkeit zur Gestaltung in ihm zu unterdrücken, sie lähmten seinen Willen, dem eigenen Wesen gemäß das Leben des in der Scholle verwurzelten Volkes zu schildern. Erst in der Mitte der zwanziger Jahre machte sich Linke von Hölderlins Einwirkung frei und gewann ihn sich nunmehr als wahrhaft inneren Besitz. An dem Vorbild des Ahnen, dessen Können ihm auch heute unerreichbar scheint, hat er seinen Blick für das Wesentliche, für die Wahrhaftigkeit des notwendig-einmaligen Ausdrucks geschärft. Er bekennt selbst: „Ich weiß sehr wohl, daß ich die Hymnen, die im ‚Baum' stehen, und die Gesänge ‚Das Reich' nicht so hätte schreiben können, wie sie heute dastehen, wenn nicht Hölderlins Werk wäre".[18] Und doch, welch' Unterschied! Man denke z. B. an den Zwiespalt, den Hölderlins „Eichbäume" offenbaren (2, 22): Sehnsucht nach dem „freien Bunde", in dem diese zusammenleben „wie ein Volk von Titanen", nur sich gehörend, dem Himmel und der Erde, während der Dichter an das gesellige Dasein der Sterblichen gefesselt ist. Für Linke ist „Der Baum" — so heißt die Gedichtsammlung von 1934 — Sinnbild des Menschen, der sich in stolzem, selbstbewußtem Dienen der Gemeinschaft einfügt. In dem Bande „Das Reich" (1938), der sicherer umgrenzt, fester in der Geschlossenheit und von größerer innerer Weite ist, werden plastisch Einzelgestalten geschildert, die gleich Säulen das im Ewigen wurzelnde und ins Überzeitliche aufragende Sein völkischer Gebundenheit tragen. Linke bekennt sich in einem großen Hymnus zu „Deutschland". Singt Hölderlin: „O heilig Herz der Völker, o Vaterland! / Alldulden... Du Land des hohen ernsteren Genius! / Du Land der Liebe!", so heißt es bei Linke: „Vaterland, Mittgart.." und:

> Wahrlich, die Lande auf Erden sind alle
> Mit Gnaden begabt, und viele, wir wissens, sind
> Üppiger wohl, aber keines so fruchtbar,
> Deutschland, wie du an Leid und siegreicher Seele. (S. 9.)

[18] Briefliche Mitteilung.

An Hölderlins Bruchstück „Vormals richtete Gott. Könige. Weise" (4, 241) mag man bei dem Gedicht „Der Richter" denken, das mit den Worten beginnt:

Blind wie das Schicksal,
Dennoch klareren Blicks
Als alle, die auf dem Gangsteig der Sitte
Durch ihre Tage wandern, muß einer sein,
Der auf dem Richtstuhl sitzt, bestellt und berufen,
Die ewigen Maße zu wahren. (S. 68.)

Doch Linke ist nicht „ungeprüft dem Weg seines Meisters" (S. 53) gefolgt, immer entrang er „dem Schicksal / Das Gesetz seines Werks" (S. 53); diese Worte aus dem Gedicht „Der Bildner" gelten für ihn selbst. Ein Vergleich des Gesanges „Der Strom" mit Hölderlins Rhein-Hymne z. B. zeigt es deutlich. Hölderlin gibt in der Schilderung des Flusses zugleich ein Bild des Helden und seines Schicksals. Seine Dichtung wird bei strenger Darstellung des sinnhaft Wahrnehmbaren zum Mythos. Linke hält sich allein an die sichtbaren Geschehnisse, an die tatsächlichen Vorgänge im Reiche des unmittelbaren Seins. Er verzichtet auch auf den verschränkten Stil, den Hölderlin in der Nachfolge Pindars bevorzugt. Seine Verse raunen nicht geheimnisvoll dunkle Offenbarungen, sein Stil ist schlicht und straff, die Sätze sind logisch klar gegliedert. Eins wiederum ist er mit Hölderlin in der Überzeugung:

... darum, daß sich im Volk das Gedächtnis
Seiner Taten erhalte,
Ahnung und Ehrfurcht und das seelvolle Wissen
Um Wandlung und tägliche Wunder,
Bedarf es des Dichters. (S. 56.)

Und an Hölderlin mag Linke denken, wenn er von dem „Verkünder" (S. 59) sagt:

... er spricht und wirkt
In Gottes Auftrag,
Von dem er Zeugnis ablegt, bereit auch,
In seinem Dienste zu sterben.

Oder wenn er (S. 62/63) den „Seher" zeichnet:

... es fallen ihn,
Zur Geisterstunde, die großen Gewalten an,
Der Zug der guten Ahnengeister
Und der Heerbann des Abgrunds,
Denn immer bleibt sein wehrloses Herz
Die Walstatt der Mächte...

Sein Bemühen, sein Lied, sieht Herybert Menzel (geb. 1906) gerechtfertigt durch das aufrichtige Streben, gleich Hölderlin Hohes und Höchstes von sich zu fordern — als seine Pflicht erachtet er es jedoch, der eigenen Natur zu folgen und dem eigenen Stern. In Hölderlin verehrt er eine der edelsten Gestalten unseres Schrifttums, ergriffen blickt er auf zu der seltenen Reinheit des Dichters und

zu „dessen Götterverwandtschaft, die ihn dem Wahn verfallen ließ". Die tiefe Bewunderung aber verwehrt es ihm, ihm bewußt nachzusingen. Welches Erlebnis wäre stark genug, sich ihm fester zu verbinden? Allein der Krieg. In einem Gedicht der Sammlung „Anders kehren wir wieder"[19] beschwört er Hölderlin, in den Versen „Die Schlacht", die in der ersten Zeile an die Anfangsworte im „Tod fürs Vaterland" bewußt anknüpfen:

Ja, nun kommt sie, die Schlacht, die wahre,
Die lange gesungene, die der Sage der Väter,
Der wir als Knaben lauschten, aber die eigene nun,
Herz, die ersehnte! Schon schwirren die Lüfte
Über und neben uns schrill, dumpf Einschlag um
Einschlag, es birst schreiend die Erde. Voran!

Wälderdurchbrechend, steilauf, noch, wieder so fort,
Der Leutnant lacht in der Sonne, da fängt ihn
Grün das Gestrüpp, wir ihm nach.

Und nun die Weite des Tals. Dies also ist sie, die
Landschaft, Frankreichs Gefilde, zwischen Wäldern und
Hügeln Korn wie daheim, hier geschieht es, wir stürmen,
Umsungen von erzenen Mündern, Vögeln, unschaubar —
Werfen uns, springen und ducken tief uns in Schwaden.
Hoch! Hoch! Wieder voran! Belverndes Hämmern, Gezisch,
Einschlag, dumpf, Explosion, Rauch. Weiter!
Voran! Ja, Hölderlins Strophen, die edlen! Sänger der
Sehnsucht, wir auch sangen so kühn uns voraus,
Trunken und gläubig, nun dies uns, ja, die Erfüllung,
Daß wir auch kämpfen! O Sonnen! Eine allein
Wäre Nacht. Nun wird kein Ruf mehr vernommen.
Vorwärts! Nur dieser ist uns im Blut doch. Wo bliebt ihr,
Ihr Kameraden? Hat euch das Korn noch? Seht!
Also ins Freie! O dies! Also ins Freie — — lebt — wohl —

Die Verse zeigen bei aller Nähe — die Ferne. Nicht der Geist des anderen redet. Nicht aus Schau geborene Bilder sind festgehalten — „die wahre" Schlacht ist geschildert. Das Erlebnis des Kampfes drängt nach Gestaltung und erfährt den Wandel ins Wort, in ein stählernes, hart gefügtes. Die unmittelbare Gegenwart spricht, der eine Augenblick, die unabweisbare, nüchtern-grausame Wirklichkeit. Das Buch selbst ist getragen von den Gedanken: „Es geht / Jetzt um das Ewige, um euch und um mich... Siegen kann nur, wer / Opfert" (S. 8/9). Allein dort ist in manchen Gedichten der einzelnen Kreise die Sprache aufgelockerter, wärmer und milder, wo sie Erfahrungen festhält, die in die Bezirke reiner Menschlichkeit weisen. Sonst ist sie straff, ehern, nicht aus dem mythischen Grunde der Seele aufsteigend, nicht in das Reich der Mütter die Wurzeln senkend, sondern voll von der Stunde des

[19] Hamburg 1943, S. 14.

Geschehens, zusammengedrängt, jäh, ja stoßweise hervorbrechend, das Erfahrene, das Gesehene wie mit einem einzigen Willensentschluß in den formenden Ausdruck zwingend, so das innere Chaos bewußt bändigend und sich schützend zugleich vor den Zerstörungen der Gefahr.

6.

In seiner Rede bei dem „Großdeutschen Dichtertreffen" in Weimar 1938 erinnerte Josef Weinheber an die Verse:

Und daher trinken himmlisches Feuer jetzt
Die Erdensöhne ohne Gefahr.
Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen,
Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk ins Lied
Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen. (4, 153.)

Und Weinheber fuhr fort: „Sagt hier nicht Hölderlin alles über des Dichters Amt? ... Wenn die Götter sterben, nehmen sie die Lieder mit. Daß die Götter nicht stürben, daß dies Edle und Außergewöhnliche nicht sterbe, dafür sind wir Dichter dem Volke verantwortlich".[20]

Gewiß lebt Hölderlin heute nicht in dem gesamten, geschlossenen Wesen seiner unendlich reichen, in mythischen Gründen wurzelnden Persönlichkeit fort. Einzelne Züge in seinem Bilde treten bald milder, bald stärker hervor, sofern man die Stellung der Gegenwart zu ihm ins Auge faßt. Deutlich zeigt sich auch ein Unterschied, wenn man sein Wirken in der ununterbrochenen zeitlichen Folge der letzten Jahrzehnte mit ihren großen politischen Wandlungen berücksichtigt. Da ist es der Seher, der vaterländische Dichter, der in den Vordergrund tritt, seitdem man mit Nachdruck aufs neue die Aufgaben betont, die der Künstler seinem Volke gegenüber zu erfüllen hat: als Mittler Gottes und dessen Werkzeug, als Mahner, als Künder. Die Jüngeren nennen ihn sogar „ihren" Dichter — so bekannte Willi Fr. Könitzer, der Verfasser zweier Schriften über ihn, im Jahre 1937: „Wir Jungen lieben Hölderlin, wir haben auch längst erwiesen, daß wir ihn hören, denn er gilt uns als Künder dessen, was die Geschichte unseres Volkes in der Ausrichtung auf ihren letzten Sinn als Kraft bewegt. Wir hören Hölderlin als den deutschen Dichter, dessen Werk ebenso Tat war wie die Hingabe der Helden, deren Geist er besingt".[21] Gewiß gehört Hölderlin zu denen, „Die Deutschland suchten" (Wilhelm Schloz), und er darf als einer der geschichtlichen Zeugen aufgerufen werden, deren Arbeit fortzusetzen unsere schöne und schwere Pflicht in einer Weltenstunde ist. Die Forderung des Tages jedoch gestattet — bei aller Verehrung für Hölderlin — oft nur

[20] Weimarer Reden des Großdeutschen Dichtertreffens 1938 (Hamburg 1939) S. 56 und 57.
[21] Wille und Macht, 1937, Heft 6, S. 28.

eine Sicht, nur eine Blickrichtung, erheischt eine Nachfolge, die (bisweilen in Entscheidendem von ihm sich entfernend) im Einklang stehen muß mit dem Gehorsam gegen die eigenste Stimme und mit dem Gebot der unmittelbaren Gegenwart. Ja, auch in der Deutschen Glaubensbewegung nimmt Hölderlin eine wichtige Stelle ein. Ihn freilich als „Künder deutscher Religiosität" zu feiern, heißt wesentliche Züge in dem widersprüchlich-einheitlichen Bilde des Menschen und Dichters übersehen. Hier hat die Forschung wieder berichtigend einzugreifen. Und doch: die Strahlen, die von dem ureigensten, unzerstörbaren Kern Hölderlinschen Wesens ausgehen, mannigfaltig in der Stärke ihrer Kraft, aber belebend, ermutigend oder auch hemmend-anfeuernd — sie einen sich wie im Unsichtbaren zu dem unverlierbaren Bilde einer machtvollen, in den Zeiten fortwirkenden und zugleich die Maße von Zeit und Raum überragenden Persönlichkeit, die durch das menschliche und künstlerische Werk das „Andenken" an sich immer aufs neue wachruft und so Hölderlins Ausspruch bestätigt und erhärtet:

„Was bleibet aber, stiften die Dichter."

Die Bauernführer

Ballade von Lulu von Strauß und Torney zum 70. Geburtstag der Dichterin

Ein Beispiel schicksalhafter Plastik von Karl Beyer, Schwerin

Die Armesünderglocke schrie vom Turm.
Der Karren hielt. — Sie standen Kopf an Kopf
Am Markte, wo die steilen Giebel stiegen,
Und starrten hin mit hochgereckten Hälsen
Und schwatzten, flüsternd doch, und wie in Furcht.

Denn auf der breiten Rathaustreppe Stufen
Im Kreis der Ratsherrn mit den dunklen Mänteln
Stand Herzog Heinrich. Aus dem schwarzen Bart
Droht' seines Mundes mitleidlose Strenge;
Und wen des quaden Herzogs Auge traf,
Der duckte sich und schwieg.

Der Karren hielt.
Sie stiegen ab und schritten zu dem Platz,
Wo vor dem breiten Block am Fuß der Stufen
Der Henker stand. Sie gingen stieren Blicks,
Die Hand gefesselt, zwanzig oder mehr,
Struppig, zermürbt von Kerkerhaft und Folter.
Sie küßten stumm das Kreuz und knieten hin.
Dumpf fiel das Beil. Und auf des Marktes Steinen
Rann rauchend Blut.

Zwei standen aufrecht noch.
Nun stieß des Henkersknechtes braune Faust
Den einen vorwärts, und der Priester hielt
Das schwarze Kruzifix ihm hin zum Kusse.
Pfeiffer der Mönch war fahl. Sein Atem flog.
Aus seiner Seele zuckten hundert Bilder.
Er dachte an verlornen Klosterfrieden,
Er dachte an gebrochner Burgen Flammen,
Er dachte an vergellte Todesschreie,
An Becher, die von rotem Weine trieften
Und gell durch wüster Nächte Lachen klirrten,
Er dachte an des Weibes rote Flechten,
Das mit ihm lief durch tolle Lagerjahre –
Die Knie knickten, seine Zähne schlugen;
Und von sich stieß er wild das Kruzifix.

Da sank sein Arm. Ein schwerer Fußtritt klang.
Der quade Herzog stieg herab die Stufen,
Er riß das Kreuz dem Priester aus der Hand
Und hielt es hoch in der geballten Faust:

„Daß deine Seele nicht zur Hölle fahre,
Entlaufner Pfaff'! Aufs Knie und sprich mir nach:
Credo in unum deum creatorem –"
Schwer vor dem Richtblock brach der Mönch ins Knie,
Mit blutlos weißen Lippen lallte er
Der herrisch harten Stimme zitternd nach.
Ein Amen stammelte. Ein Beilhieb dröhnte.

Nun blieb noch Einer. Thomas Münzer war's,
Der Bauern Haupt. Er stand, gestrafft den Nacken,
Aus tiefen Augenhöhlen glomm der Haß. –
Der Herzog hub das Kreuz. Er maß den Mann
Mit kalten Augen: „Bauernhund, du auch!"
Der andre lachte hart. Dann spie er aus
Und trat zum Block. „Ich brauche keinen Pfaffen!
Doch, Herzog, hör's: ich klage wider dich –
Auf Blutschuld klage ich. Ich und diese Toten!
Ich lade, Herzog, dich vor Gottes Stuhl!
Ich klage! klage! klage! –" Seine Stimme
Ward schrill und brach. Vor seinem Mund stand Schaum,
Er schüttelte die Fäuste in den Ketten.
Ein Raunen lief durchs Volk den Markt entlang.
Mit steinern unbewegter Stirne schritt
Hinauf der breiten Rathaustreppen Stufen
Der quade Herzog.
„Meister Hans, schlag zu!"

Schwerfällig ist die Sprache dieser Verse. Bisweilen kommt sie in Bewegung, um immer wieder in sich selbst zu verstummen.

In dieser Ballade wird nichts beschönigt. Unverhüllt und nackt ist die Hinrichtung da, unabhängig von Schuld oder Unschuld, auch von Sympathie oder Antipathie. Das Grauen der Hinrichtung wird erbildet durch das Schreien des Armsünderglöckchens, durch die Kopf an Kopf gedrängte Menge, es ist auch in den steilen Giebeln des Marktes, in den hochgereckten Hälsen, in dieser fürchterlichen Neugier, die doch ihr inneres Unbeteiligtsein durch Schwatzen kundgibt. So ist der grauenhafte Rahmen geschaffen, der die ganze Handlung der Ballade umgibt. Aber noch fehlt das Zentrum des Schreckensgefüges. Die Menschen sind wie in Furcht. Und nun wird unser Blick gelenkt auf die Stelle, von der der Schrecken ausgeht. Zuerst ist der dunkle Kreis der Ratsherren da, und dann folgt wie ein dumpfer Schlag: „Stand Herzog Heinrich". So ist ein Gefüge steinerner Unerbittlichkeit errichtet, in das man Menschen hineintreibt, um sie wie Schlachttiere abzuschlachten. Muß das Herz des Weibes nicht in Weh vergehen, wenn hier vom Weibe Geborene wie das Vieh hingeschlachtet werden? Aber die Dichterin, zeit- und leiderfahren, ist in ihrer Einsamkeit zur Norne geworden, und ihr Nornenblick gewahrt noch etwas ganz anderes. Von diesem anderen schweigt sie.

„Der Karren hielt", hieß es schon im zweiten Vers. Aber die Stimme der Dichtung verstummte, als wenn sie dem Zuviel des Jammers nicht gewachsen wäre. Nun kommt es noch einmal:

Der Karren hielt.
Sie stiegen ab und schritten zu dem Platz

Zu welchem Platze? Das folgende gibt die furchtbare Antwort:

Wo vor dem breiten Block am Fuß der Stufen

und nun kommt wieder wie ein dumpfer Schlag:

Der Henker stand.

Jetzt tritt der namenlose Jammer hervor, die Schallmassen kommen in Fluß bis zu dem entsetzlichen Worte: „Folter". Ist es möglich, daß Menschen so zugerichtet, so entmenscht werden? Wie kann das nur sein?

Wie aus weiter Ferne kommt ein anderer Klang hinein:

Sie küßten stumm das Kreuz und knieten hin.

Und dann verstummt der Satz wieder, das Schicksal ballt sich zusammen, um sich in Jammer aufzulösen und sich von neuem zusammenzuballen:

Dumpf fiel das Beil. Und auf des Marktes Steinen
Rann rauchend Blut.
Zwei standen aufrecht noch.

Jetzt wird der eine herangestoßen.

Pfeiffer der Mönch war fahl.

Ein ganzes Lebensschicksal wird in diesen Worten zusammengefaßt, und im folgenden entlassen. Der Mönch ist Abtrünniger, Verräter. Verrat hat ihn durchs Leben gehetzt. Dieses verlorene Leben kann nicht in Gefaßtheit enden. An dem

entlaufenen Mönch vollzieht sich das Gericht. Sein Leben steht vor ihm auf und klagt ihn an. Die Handlung steht still. Nur in diesem einen Fall erhalten wir Einblick in das innere Geschehen, und dieses Geschehen ist Gericht. In einem Moment der Ewigkeit erleidet der Mönch die Verdammnis der Unseligen. Aber uns vergeht das Richten wie der Dichterin. „Er dachte an . . . er dachte an . . er dachte an" in dieser Steigerung ist unsäglicher Jammer, der nun auch wieder die Masse in Fluß bringt; ja, hier wird Gestaltung ausgesprochen flüssig. Wie ist es möglich, daß ein Menschenleben so verloren geht?

Den Mönch erfaßt Ekel vor dem Leben und wilde Wut gegen den, der ihn in diese Verlorenheit warf. Wild stößt er das Kruzifix von sich.

Jetzt gelangt Plastik wieder zu starker Verdichtung:

Da sank sein Arm. Ein schwerer Fußtritt klang

Der Herrschaftsgewalt des gnadenlosen Herzogs ist dieses zerbrochene Leben nicht gewachsen. Zu unserem Schrecken wird uns bewußt, daß das gnadenlose Auge dieses Mannes den ganzen Vorgang überwacht hat. Jetzt greift er ein.

Wenn wir dem Zuge der Dichtung gefolgt sind, denken wir nicht daran, in dem Mönch einen erbärmlichen Schwächling zu sehen. Alles Werten und Beurteilen liegt unterhalb der Dimension dieses Gedichtes. Auch der Zusammenbruch des Mönchs ist Schicksalsvollzug. Es ist furchtbar, daß ein Mensch nicht nur sein Leben, sondern auch seinen Tod verliert. Er soll als ein Held sterben, aber er kann es nicht. Das Sollen ist keine moralische Forderung, sondern Inbegriff menschlicher Würde. Wie grauenhaft ist diese Lebenswirklichkeit, daß sie auch die Würde des Menschen zerschlägt! Hier geht es um viel Ernsteres als um Beschuldigung und Entschuldigung.

Das „Amen" des Mönchs liegt in einem seltsamen Zwielicht. Von der einen Seite gesehen, ist es ein Erliegen. Gibt es noch einen anderen Aspekt, kann es, von einer anderen Seite gesehen, noch etwas anderes sein? Wir wissen es nicht.

Seltsames Irisieren ist in den Sätzen:

Ein Amen stammelte. Ein Beilhieb dröhnte.

Das Rätsel des Lebens ist in das Geheimnis des Todes aufgenommen.

Der Herzog hat die Wildheit des Mönchs gebrochen. Jetzt findet er seinen Meister. In dem Gegeneinander des Herzogs und Thomas Münzers erreicht die Dynamik der Ballade die höchste Steigerung und die Plastik der Gestaltung ihre stärkste Dichte. Die beiden handeln aus dem Urgrunde ihres Seins. Thomas Münzer bleibt Sieger. Der Herzog aber muß sich enthüllen als der, der er ist. Bei dem einen strafft der Haß den Nacken, den weder Kerkerluft noch Folter hat brechen können, bei dem anderen ist Haß zu Eiseskälte erstarrt. Haß gegen Haß. Aber der Herzog sollte hier die Idee des Rechts und die Hoheit der Staatsordnung vertreten.

Er maß den Mann
Mit kalten Augen: „Bauernhund, du auch!"

Damit hat der Herzog es verwirkt, Vertreter des Rechts und der Ordnung zu ſein; in die Niederungen gemeinen Haſſes geworfen, behält er nichts weiter als ſeine rohe und ihrer Rohheit ſinnloſe Gewalt. Von ſolcher Macht ſtrahlt Eiſeskälte aus, ihr Träger iſt verſteint, der verſteinte Menſch hat die Unſeligkeit der Verdammten.

Der Herzog muß es dulden, daß der Bauer vor ihm ausſpeit. Hier ſtößt die Brutalität an die Grenze des unbedingten Widerſtandes, die Macht verliert ihre Autorität und enthüllt ſich als bloße Brutalität. Aber keine menſchliche Macht will bloße Brutalität ſein. Der Bauer durchſtreicht auch noch die Gültigkeit dieſes Gerichts, indem er den Herzog vor Gottes Richterſtuhl ruft. Dieſes Wort bleibt ſtehen und iſt durch nichts wieder auszulöſchen. Dem Herzog iſt nichts weiter übrig geblieben, als ſich in ſeine verſteinte Macht zurückzuziehen. Das Wort: „Meiſter Hans, ſchlag zu", iſt nicht mehr das Wort eines lebendigen Menſchen, es iſt nur noch wie lebloſe Auslöſung einer Maſchinerie.

In der mächtigen Kraftſpannung der Ballade iſt die Unbändigkeit des Bauernrotzes ſchließlich Herr geworden über die nackte und in ihrer Nacktheit grundböſe Gewalt. Aber der eigentliche Schlußſtein des Gewölbes iſt das noch nicht. Die eigentliche Löſung der Spannung iſt das noch nicht. Denn die Grundſpannung der Ballade liegt nicht zwiſchen dem Herzog und den Bauern, ſie liegt überhaupt nicht zwiſchen Menſch und Menſch.

Auch der Appell an den Richterſtuhl Gottes iſt noch nicht der Schlußſtein. Was ſollte dieſes göttliche Gericht denn ſein? Es wäre ja auch nur Fortſetzung menſchlichen Gerichts. Wo ſind denn hier die ſchwarzen Böcke und die weißen Lämmer, die der göttliche Richter zu ſeiner Linken und Rechten verſammeln könnte?

Aber wir würden den ganzen Ton der Ballade mißverſtehen, wenn wir annähmen, die Dichterin erhöbe ſich richtend über alle dieſe Menſchen hier. An dieſer Stelle müſſen wir uns auf das Weltbild der Dichterin beſinnen, wie es in ihrem „Jüngſten Tag", aber auch an markanten Stellen des „Luzifer" zu ſeiner Ganzheit kommt. Am Grunde des Seins hat ſich das Gute und Böſe ineinander verkrallt. Die Menſchenwelt aber iſt hineingeworfen in den Gigantenkampf der beiden Seinsmächte. In Drang und Gegendrang, in Stoß und Gegenſtoß, in Prall und Gegenprall des Guten und Böſen brandet die Woge der Zeit dahin, brandet immer wieder auf in den weißen Wellenkamm der Erlöſungsſehnſucht und ſchlägt ſtändig hinein in die Ewigkeit. Das iſt der Jüngſte Tag in ſeiner ewigen Gegenwart. Die Geſtaltung des „Jüngſten Tag" hat ganz deutlich die Form einer Woge, die alles Geſchehen in ſich aufnimmt. Iſt ein Wellental erreicht, dann brodelt und gärt es von dämoniſchen Kräften, worauf ſich eine neue Woge erhebt. Je näher die Zeit, die Weltenzeit, deren Zeiger die Sonne iſt, an den Jüngſten Tag heranrückt, deſto wilder ſchäumt und gärt es, und alle menſchliche Ruchloſigkeit wird auf dem Rücken der Woge dahingetragen. Auf einmal hat der

Wahn ein Ende. Aber die Woge brandet noch einmal auf in den Steinwürfe der rasenden Menge und brandet empor zu dem weißen Wellenkamm des Opfer todes der großen Geesche.

An gehobenen Stellen erhält die Prosa der Dichterin deutlich diese Wellenform, z. B. (D Diederichs Löwe, März 1930, S. 6): „Der Satz sprang auf mich über wie ein zündender Funke (Und jetzt beachte man die Zweigipfligkeit der Akzente im Zusammenprall dynamischer Momente Hier stand, / sieben Jahrhunderte vor uns, / die uralte dunkle / Menschenfrage auf, / mit der sic mein eigenes, / von Vorfahren ererbtes / religiöses Grüblertum / in diesen Jahren / ratlos herum schlug: / die Frage nach / dem Ursprung des Bösen, / Christ oder Antichrist, / zerspaltene Welt oder göttliche Einheit, / unbegreiflich und furchtbar." / Es sind aber nicht dahingleitende Weller in ihrem stoßenden Auf und Ab haben die einzelnen Phasen in sich selbst Momente des Ver stummens, wie etwa die letzte entscheidende Phase: „unbegreiflich und furchtbar", ein Wor echter Prägung und blitzhafter Erhellung, das zum Motto unserer Ballade gewählt, die Einhei von Form und Gehalt zeigen könnte.

Die Ungeschiedenheit von Gut und Böse, von Recht und Unrecht, von Heilig und Unheilig (vgl. auch die schuldlose Schuld des Tönnies Harnekop im Judashof) macht die Tragik des Daseins aus, erwirkt die Unruhe der Zeit.

Wir kehren zu unserer Ballade zurück. Auch der Appell der Bauern an da göttliche Gericht ist wie der Aufschrei der Kreatur, er ist geboren aus dem Ha dieses unheiligen Heiligen. Das wird deutlich an den Gebärden dieses Manne die kreatürlich, aber nicht heroisch sind.

Der Sieg des Bauern ist der Sieg der Kraft, aber nicht der Sieg des Rechts Das verlorene Leben des Mönchs hat uns deutlich genug gezeigt, wie diese Bauernkrieg durch viehische Rohheit verunreinigt war. Hier siegt nicht das sitt liche Prinzip, hier siegt gar nichts. Eine stoffliche Problemlösung ist bei dem Welt bilde der Dichterin ausgeschlossen. Was ist denn dieser ganze Bauernkrieg, wa ist dieses Gericht gewesen? Es ist alles sinnlos gewesen. Und nun erhebt sich die Frage: bleibt es bei dieser Sinnlosigkeit?

Dem Gedicht fehlt die stoffliche Mitte. Aber es hat ein unsichtbares Zentrum Die Linien des Gedichts laufen in ihrer Verlängerung auf einen unsichtbaren Fernpunkt, der ihnen ihre Richtung gibt. Über dem Ganzen liegt etwas Dunkles Rätselhaftes von furchtbarem Ernst. Der ganze Raum ist angefüllt von einer unsichtbaren Atmosphäre allgewaltiger Mächtigkeit.

Es ist so, als wenn die Dichterin ständig fragen wollte: wie ist es nur möglich daß dies auf Erden geschieht? Ist Weltordnung, die das duldet, noch Ordnung? Aber ihre Frage verstummt vor dem Furchtbaren, Drohenden, das ihr Auge gewahrt. Hier sind nicht nur die Bauern, der Herzog und die Menge. Hier ist noch das ganz andere gegenwärtig, gegenwärtig als dunkle Atmosphäre von all gewaltiger Mächtigkeit. Dieses ganz andere bannt den Blick der Dichterin und in dem ganzen Gedicht geht es um nichts, um gar nichts anderes als nur um das ganz andere. Auch die Bauern verstummen vor ihm, dem ganz anderen, wie der Herzog vor ihm versteint.

Es ist, als wollte die Dichterin aufschreien: wie kann Gott das dulden, was hier geschieht? Aber das Wort „Gott" will nicht über ihre Lippen. Denn wie kann man das Unbenennbare benennen, wie kann man es gar mit einem Wort benennen, das so abgegriffen und abgeflacht ist zu irgendeiner solchen oder solchen Gegenständlichkeit? Vor diesem ganz anderen zergehen alle menschlichen Vorstellungen. Hier ist nicht Religion, wohl aber, was vielleicht Ursprung aller eigentlichen Religion sein sollte. Denn hier ist das ganz andere da in der Ursprünglichkeit des Schweigens.

Plastik ist die schweigende Kunst. Aber noch deutlicher ist das Schweigen der Architektur. Wir gewahren dies Schweigen etwa in einem nordischen Backsteindom, wenn im Dämmern des Abends — wie einst im Dämmern der Farbenglut — hohe Gewölbe sich mächtig ins Dunkel recken, oder wenn von gewaltigen Pfeilern erhoben hohe Fenster, leuchtend im Abendlicht, in seltsamen Ernst wie in die Ewigkeit starren als Menschenwerk, das sich dem ganz anderen stellt. Das ist keineswegs nicht Abbildung religiöser Vorstellungen, vor allem nicht moderner, denn dieses Schweigen hat nicht nur tiefen Ernst, sondern kann noch ins Dämonische übergreifen. Hier ist auch noch menschliche Religion überwölbt. Wie könnte sonst dieses Schweigen zu uns sprechen, die wir keinen Bezug mehr zu mittelalterlicher Gläubigkeit haben? In diesen Pfeilern, Bögen und Gewölben dürfte auch noch mittelalterliche Gläubigkeit zu ihrer Transzendenz gelangt sein, zur Transzendenz zum Unbenannten und Unbenennbaren. Denn auch über menschliche religiöse Gefühle und Vorstellungen spannt sich die Grenze. Die große Architektur antwortet auf den schweigenden Anruf der Grenze und ihre Antwort ist Schweigen.

In unserer Lebenswirklichkeit gibt es nur einen einzigen, radikal aus dem endlosen Abfluß dieser Wirklichkeit herausgehobenen Moment, in dem uns Grenze anspricht. Wenn wir bei dem Tode eines Mitmenschen zugegen sind, werden wir momentan von Majestät berührt, ein strenger, fremder Ton ist da. Dieser Moment der Majestät und des strengen, fremden Tons ist schwer in seiner radikalen Einzigkeit festzuhalten, da er sofort in weltlose Gefühle und allerlei Vorstellungen eingeebnet wird. Ist das Leben des Verstorbenen ein recht elendes gewesen, dann kann der Tod deutlich etwas Bergendes und Aufnehmendes haben. Aber es kann auch sein, daß uns im Grauen Dämonisches begegnet. Dann hat der Tod die drei Charaktere: Grauen, Majestät und Gnade. Das ist der Dreiklang der welthaften Dichtung und Kunst.

Von dem Grauen der Grenze her dringt Dämonisches in die Welt und erfüllt sie mit Dämonie. Aber über der von Dämonie erfüllten Welt spannt sich der Bogen schweigender Majestät. In mächtigen Schicksalsgewittern verflüchtigt sich das Dämonische, der Blitzstrahl der Majestät schlägt ein und über der gereinigten Welt erscheint der Regenbogen der Kunst, in dem das unsichtbare Licht der Gnade einbricht in den Dunst der Vergänglichkeit. Das ist das Weltgeschehen der Tragödie, in der die Kunst zu ihrer Ganzheit kommt. Dieses Weltgeschehen ist die Welt,

wie sie ständig geschieht im Eindringen der Grenze in die Welt, in den Modi des Grauens, der Majestät und Gnade. Nicht jedes Kunstwerk bezeugt diese Ganzheit; es soll auch nur das Feld bezeichnet werden, dem jedes welthafte Kunstwerk angehört.

Im „Jüngsten Tag" irisiert die Weltatmosphäre zwischen Dämonie und Majestät, bis Majestät rein hervortritt und im Moment der Gnade der Bogen der Handlung sich schließt. Man denke auch an die Weltatmosphäre des „Michael Kohlhaas" oder der „Judenbuche", an das heraufziehende Schicksalsgewitter im „Robert Guiskard" usw.

In einer Chronik von dem Schicksal der Bauern lesend, wird die Dichterin von Majestät berührt, ein strenger, fremder Ton klingt an. Auf den schweigenden Anruf der Grenze muß sie antworten. Ihre Antwort ist die Ballade. Aber sie antwortet im Schweigen der Form.

Im Kontakt mit der Grenze erhält das Gedicht seine Geschlossenheit. Es hat seinen Anfang und sein Ende. Entscheidend ist, ob es ein Ende hat, oder ob wir noch weiterfragen, was mit dem Herzog geschieht usw. Eigentliche Dichtung ist niemals nur sinnliche Verlautbarung eines Erlebnisses. Kein Erlebnis der Lebenswirklichkeit hat ein Ende, jedes läuft in Endlosigkeit hinein und verläuft sich in ihr. In der Wirklichkeit geht es nachher immer noch weiter. Wenn ich auf mein Leben zurückblicke, gewahre ich nur Ablauf innerhalb von Endlosigkeit. Das Leben rundet sich nicht ab. Mein Leben verläuft in Endlosigkeit, Endlosigkeit läuft durch mein Leben hindurch, läuft durch den Wechsel von Tag und Nacht, von Stunde und Stunde als endlose Wiederholung. Auch der empirische Tod ist kein Ende. Er fragt nicht danach, ob das Leben Vollendung gefunden hat, zerbricht Leben, das noch gar nicht recht begann, zerschneidet es auf seiner Höhe, läßt Leben, das längst kein Leben mehr ist, sich Jahre und Jahrzehnte hinschleppen. Der empirische Tod läßt das Leben im Strom von Endlosigkeit versinken. Ich kann mich sogar über meinen eigenen Tod in dem Gedanken beruhigen, daß es nachher endlos weitergeht.

Nur im Moment der Majestät und des strengen, fremden Tons ist Ende gegenwärtig: der ganz andere Tod hat das Leben in die Majestät seines Schweigens hineingenommen, um es in ihm zu vollenden.

Nur in einem Moment der Ewigkeit ist Ende gegenwärtig. Nur Ewigkeit überwindet Endlosigkeit. Im endlosen Verlauf der Geschichte stellen die großen Kunstwerke Ruhepunkte dar, in denen Endlosigkeit ihr endgültiges Ende findet. Denn die Zeit der großen Kunstwerke ist ewige Gegenwart. Wenn wir den in der Ballade erzählten Stoff in einer Chronik läsen, hätten wir keine Ruhe, bis wir wüßten, wie es weitergegangen ist. Wir hätten also nur einen Ausschnitt aus der Endlosigkeit. Die Dichterin aber wird beim Lesen der Chronik von der Grenze angesprochen und ruht nicht eher, bis sie den Vorgang aus der Endlosigkeit herausgerissen und in den Bogen des Gedichts gespannt hat, wobei das Stoffliche des überlieferten Stoffs ihr recht belanglos sein mag. So steht das Gedicht vor uns

als etwas, das, in sich geschlossen und abgerundet, aus dem Flusse der Endlosigkeit herausgehoben ist. Das beruht aber nur darauf, daß Zeit in der Annäherung an die Grenze in sich zurückläuft und alles Leben, zu sich selbst kommend, sich abrundet. Das Gedicht erlöst uns momentan von Endlosigkeit, indem es momentan die Idee möglicher Abrundung aufblitzen läßt. Diese Geschlossenheit des Kunstwerks in seiner ewigen Gegenwart ist mannigfach beschrieben worden, als ein selig in sich selbst Ruhen usw. Es gibt auch abgeleitete Geschlossenheit, die Lösung einer Spannung, Erfüllung einer Erwartung, Befriedigung der Neugier, der moralischen Empörung, die Pointe einer witzigen Anekdote usw. Geschlossenheit kann so ästhetische Forderung, Sache der Technik werden. Aber wessen Blick an welthafter Dichtung ein wenig geschult ist, sollte merken, daß es nach der abgeleiteten Geschlossenheit und ihrem „Ende" immer noch endlos weitergeht, d. h. er selbst nicht von Endlosigkeit erlöst ist.

Für die Plastik hat nun auch das Imleibesein des Menschen entscheidende Bedeutung. Bei Lulu von Strauß und Torney als einer ausgesprochen plastischen Dichterin ist das Imleibesein immer aufs deutlichste erbildet, hier in dem Schreiten und der Gebärden der Menschen. Das Imleibesein der eigentlichen dichterischen Plastik ist stets schicksalhaft, das Schicksal des Menschen gründet in seinem Imleibesein. Der Leib ist das Verhängnis des Menschen in Glück und Leid; im Moment tiefer Lust will das Leben Ewigkeit. Das Imleibesein des Menschen macht es, daß er entweder Mann oder Weib ist. Auch das ist Schicksal, niemand ist gefragt worden, ob er Mann oder Weib sein wollte. Das Schicksal der Bauern, des Herzogs ist das in sich verhärtete, in sich verschlossene Mannsein in seiner letzten Steigerung, die nichts anderes mehr kennt als Trotz, Haß und Gewalt. Hier kann nun erst die schwerfällige und schweigsame Art des westfälischen Menschenschlages Bedeutung erhalten, nämlich als Schicksal.

In der Ballade „Das Ave Maria" unserer Dichterin führt das leidvolle Weibsein der Mietje (Aphrodite — Maria) und das leidvolle Mannsein des Jan Grobschmied, dessen kindliche Gläubigkeit verschlossen ist in den Banden unbändigen Mannseins, zu der Katastrophe, in der Jan Grobschmied im Aufbrüllen der gequälten Kreatur seine Mietje niederschlägt und im tödlichen Schlage die Maria von der Aphrodite erlöst. Auch diese Ballade ist wie ein Aufschrei der Dichterin, aber über allem wölbt sich auch hier die Majestät des Unbenannten und Unbenennbaren, und in dem „Ave Maria" des sterbenden Jan, in diesem wahren Endpunkt, in dem alle Linien des Gedichts zusammenlaufen, in diesem Schlußakkord, in dem alle Melodien des Gedichts zusammenklingen, ist der Moment der Ewigkeit, in dem der Lichtschein der Gnade hineinfällt in diese unbegreifliche und furchtbare Welt.

Die seltsame Losgelöstheit der Dichterin auch von ihren eigenen Gefühlen ist in jener Ballade noch deutlicher als in unserer. Dort übt das Dämonische der Gestaltung, das tänzerisch Dämonische der Mietje, ihr Hineintanzen in ihr Schicksal, einen besonderen Reiz auf die Dichterin aus. So liegt in der Melodie des Gedichts

immer, bald hervortretend, bald zurücktretend, etwas eigentümlich Tänzerisches. Die Welt der Poesie ist reich an Wundern und wir kennen uns in ihr nicht aus. Hier ist Totalität, hier ist Himmel und Hölle, Gott und Teufel.

Im Sinne des „Ave Maria" hat unsere Ballade keinen Endpunkt- und Schlußakkord. Aber mit dem Wort: „Meister Hans, schlag zu", verstummt die Ballade endgültig, wie sie immer wieder verstummt war. In diesem Moment endgültigen Verstummens läuft die Zeit in sich zurück, löst sich das Gesichtete auf, verschwinden die Akteure und wölbt sich der Bogen ernsten Schweigens über allem, was geschehen ist. Denn der ernste Bogen der Majestät ist das, was war, ist und sein wird, und das nun das vergängliche Geschehen, umspannend und umfangend, heraushebt aus dem endlosen Ablauf geschichtlichen Geschehens und es dann in seinem Geheimnis verschwinden läßt.

Allerdings muß jeder Leser nachprüfen, ob auch er dies eigenartige Phänomen des Verschwindens erfährt, d. h. ob er nach dem Schlußwort noch dieses von Zuschauern umstellte, mit blutigen Leichen erfüllte Feld in seiner brutalen Stofflichkeit vor sich hat, oder ob es wirklich verschwunden ist in einem ernsten, allgewaltigen Dunkel. Wo aber das Phänomen des Verschwindens wirklich erfahren wird, kann es nur diese Bedeutung haben: die Form des Gedichts, also dies ständige Verstummen vor etwas Dunklem und Rätselhaftem ist stärker und stärker geworden, bis es am Schluß alles Stoffliche in sich selbst hat verschwinden lassen und nun nur das Dunkle und Rätselhafte da ist. Die Form, die im Gebanntsein des Verstummens die dunkle, allgewaltige Atmosphäre erbildete, hat sich gewissermaßen selbständig gemacht und ist im Nachklingen des Gedichts nur noch allein da. Es empfiehlt sich darum, auf dieses eigenartige Nachbild und dieses seltsame Nachklingen des Gedichts zu achten. Balladen uneigentlicher (weltloser) Dichtung enden stumpf und kennen dieses eigenartige Verschwinden des Stofflichen nicht, d. h. Endlosigkeit läuft nach dem Ende noch weiter. — Kommt nun der Stoff nach dem Moment des Verschwindens wieder in irgendwelchen repräsentativen Zügen zum Vorschein, so hat doch dieses Nachgesicht eine charakteristische Losgelöstheit, ein eigentümliches Schweben und Gehaltensein, wobei eben diese ästhetischen Charaktere, umgeben von tiefem Ernst bis hin zu reiner Beseligung, das durchaus Vorwiegende sind: das Gehaltensein des Stoffes ist stärker betont als der Stoff selbst. Es empfiehlt sich, Dichtung von diesem Nachgesicht her zu interpretieren. Möglicherweise hat es Verwandtschaft mit dem Urbild des Dichters.

MITTEILUNGEN

Ein Meister las, Traum unde Spiegelglas . . .

Von Hans Naumann, Bonn

Daß Unecht oder Jung gleich Schlecht und Minderwertig sei, an diesem Vorurteil hat unser Fach oft ärgerlich gelitten; die Nibelungen- wie die Kudrunforschung weiß davon zu berichten. Aber Dichtungen, die einem bedeutenden und berühmten Geiste, dem die Überlieferung sie

uschrieb, von der Philologie abgesprochen werden müssen, brauchen deshalb nicht unbedingt wertlos zu sein. Es wäre sonst schwer einzusehn, warum die Überlieferung sie ihm doch zuschrieb. In unserm Fach ist es mehrfach geschehen, daß man ein des großen Namens entkleidetes Werk der Verachtung preisgab, wir erinnern an das sogenannte zweite Büchlein Hartmanns oder an das oben im Titel genannte, dem Vogelweider zugeschriebene Lied. Mit den Gründen der Unechtheit wurden Tadel und Schmähung meist unlösbar verquickt. Wir wollen uns hier ein wenig des pseudowaltherschen Liedes annehmen. Die bisherige Auseinandersetzung hat Carl v. Kraus in seinen Untersuchungen zu Walther, 1935, S. 458 ff., zu einem Ganzen verarbeitet, wir können hier für die Literatur einfach auf seine Angaben verweisen, und er ist dabei zum Hauptanwalt sowohl der Unechtheit wie der Stümperhaftigkeit des Liedes geworden. Die Echtheit wollen auch wir nicht verfechten, wohl aber den künstlerischen Wert.

In der Gestaltung des Textes der vier sehr kunstvollen Strophen schließen wir uns im allgemeinen dankbar der Forschung an, z. B. in der Wiederherstellung des rührenden Reimes 123, 10 daz er mit swaere mir geswaere und 123, 39 mach e mich reine e min unreine, denn damit ist der rührende Reim an dieser Stelle in allen vier Strophen durchgeführt. Allerdings fahren wir mit Wackernagel und Plenio hinter unreine fort sele versinke in daz verlorne tal; das überlieferte sele zu tilgen, scheint uns zu kühn, die Wirkung erhöht sich rhythmisch gewaltig, man muß freilich die schwach flektierte Form unreine dabei in Kauf nehmen, während der echte Walther wohl nur die starke Form setzte: min groziu gülte, sin hohiu fuore. Wenn Bartsch vorschlug: e daz unreine min sele versinke wollte er, wohl in eben diesem Punkte, mit dem eingeschobenen daz und dem Adverbium die Verfasserschaft Walthers retten, die wir nicht retten wollen.

In 123, 15 würden wir mit Wackernagel zer werlt gedingen oder gewinnen hohen muot allen andern Vorschlägen, die Lücke der Überlieferung vor gedingen zu füllen, vorziehen, schon in Rücksicht auf Zeile 1 von Strophe 2. Der erweiterte Reim an dieser Stelle wäre zwar einmalig im Gedicht, aber es gibt ja auch andere kunstvolle Einmaligkeiten darin. Gerade die Zusammenstellung von welt und (hohem) muot erinnert uns an Gottfrieds berühmten Vers wir die zer werlte haben muot, zugleich an Berngers bisher noch immer nicht damit verglichenen Vers ich hete ie ze der werlte muot (115, 23). Den uns und schon die Überlieferung verletzenden Reim von sint — kint — blint auf rint werden wir hinnehmen müssen unter Berufung auf Thomasin 711 u. ö.; gerade der in solchen Dingen höchst feinnervige Italiener hätte den Reim vermieden, wenn er der Zeit zu geschmacklos grob erschienen wäre. Wackernagels kurze Verurteilung der Reimkünste dieses Gedichtes, die sich äußerte, wenn er dem Vogelweider dies Gedicht absprach, „weil der mit solchem Stoff schwerlich so gespielt haben würde", mochte zum Teil baslerisch begründet sein, aber der weise Bonner Meister Carl Simrock, rheinländisch und der mittelalterlichen Frömmigkeit näher, urteilte viel einfühlsamer, daß „die höchste Kunst grade zum ernstesten Inhalt gehöre". Gott zu loben, war der Dienst aller guten Kunst, auch wenn sie nicht kirchlich war, und Gottes Lob verlangte grade die feinsten, schwierigsten und künstlichsten Mittel in jedem Handwerk und auf alle Art. Es gibt auch andere als nur Reimresponsionen in diesem Gedicht. Es ist kein Zufall, daß der gewaltige heilige Krist sich grade in der Strophenzeile findet, in der vorher der Vergänglichkeit lehrende Meister stand; auch daß das truric ende, das arme leben, des tiefels schal und die verholne missetat sich sämtlich an der gleichen Strophenstelle befinden, beruht auf künstlerischem Bedacht.

Str. 1. Ein meister las, troum unde spiegelglas (Lachmann, 122, 24)
daz si zem winde bi der staete sin gezalt.
loup unde gras, daz ie min froide was,
swiez nu erwinde, iz dunket mich also gestalt;
dar zuo die bluomen manicvalt,
diu heide rot, der grüene walt.

der vogele sanc ein truric ende hat;
dar zuo der linde süeze und linde.
so we dir, Werlt, wie dirz gebende stat!

Es gibt Symbolverbindungen wie Ring und Taube, Schall und Rauch, Thron und Altar, Buch und Schwert usw., worin die Einzeldinge eben durch die Formel zu einer unermessenen Bedeutungserweiterung erhoben werden. Sind nicht so auch Traum und Spiegel schöne reizvolle Dinge, beides gleichsam seltsame Geschenke der Götter? Wie Seifenblasen zerspringen sie schnell beim geringsten Anstoß und überliefern die Bilder, die sie hervorgezaubert, dem trostlosen Nichts; mehr als anderes erscheinen sie dem romantischen Sinn geheimnisvoll und bedeutsam, denn sie entführen in unglaublich leichtem Erlöschen alle romantischen Illusionen plötzlich dahin. Schon Wolfram wußte um die zauberische Wirkung dieser Symbolverbindung, um ihren Schein leicht oder licht und trübe zugleich, auf jeden Fall unstet, nur daß er nach seiner Weise den Sinn noch bereicherte und umdunkelte durch schwierige Umschreibungs- und Wortwahl (zin anderhalp ame glase für Spiegel; roum) sowie durch Zufügung des sprichwörtlichen Blinden zum Traum (P. 1, 20), womit er leicht in eine andre Sinnrichtung schweifte. Aber in sehr waltherisch klarer Unmittelbarkeit hat sie unser Meister Unbekannt in die erste Strophe seines Liedes der Reue gesetzt. In unumschriebener Nacktheit hat er die zwei Symbole in die klassisch rauhe Wirklichkeit der Welt gestellt, hat, wiederum waltherisch, die schönen Requisiten einer sommerlichen Wirklichkeit (Laub, Gras, Blumen, rote Heide, grüner Wald, Vogelsang und Linde) ihnen angereiht und hat diese Weltwirklichkeit selbst, erst recht waltherisch, als Frauengestalt personifiziert. Und indem er diese Dinge nun allesamt als Symbole der windigen Vergänglichkeit nimmt trotz ihrer Herkunft aus ganz verschiedenen begrifflichen Daseinsfeldern, hat er den leidvollen Sinn der ersten Zeilen ins Grenzenlose vertieft, die Melancholie recht eigentlich erst begründet und als der Weisheit scheinbar letzten Schluß erwiesen für unsere Welt und unser Leben in ihr. Indem er diese von Traum und Spiegel herrührende Weisheit mit dem Worte Meister verband, hat er die Möglichkeit offen gelassen, an Wolfram selbst zu denken und hat damit die geheimnisvoll bannende Wirkung der Strophe erhöht, in der Dichtertechnik Walthers, nämlich einem Anderen, Höheren, man vergleiche den Klausner, etwas in den Mund zu legen, was man doch selber lehrt und meint. Die unwiderstehlich halb zum Raunen, halb zum Singen zwingende Magie des Rhythmus, die einwiegende, seltsam entraffende Musik der Strophe tun das ihre, die Melancholie zu erhöhen. Fragen wir, was den Sammler veranlaßt haben könnte, dies Lied unter Walthers Namen zu stellen, so muß es diese unvergeßlich schöne Strophe eines echt deutschen Ingeniums gewesen sein, den eines Tages die Vergänglichkeit überwältigte und in Leid und Trauer versenkte. Einfältig schlichten Gemüts, alles andere als ein typischer Ehrgeizdichter, aus der Ergriffenheit zeugend im Geiste, aber gut in den großen Dichtern seiner Zeit belesen, nahm er die Formel Wolframs und die Technik Walthers, um der Welt sein Leid im Liede kundzutun. Die klassische Dichtung wurde volkstümlich in seinen Händen, besten Sinns.

Dem widerspricht nicht, daß er ein feiner Künstler und Handwerker war, ein Goldschmied der Reimkunst. Rhythmus und Strophenform waren ihm zugeflogen, diese Kunst hatte ihm sein „Sinn" gegeben, mit Wolfram zu sprechen. Sollte sie nicht bequem und volksliedhaft assonantisch sein, sondern klassisch mit reinen, erlaubten Reimen, so waren Kunst und Fleiß in hohem Grade nötig, eine wahre Goldschmiedearbeit. Er hat sie vollbracht. Dem modernen Geist mag die hochgetriebene Art, mit der er sie vollbrachte, womöglich als Spielerei und Künstelei erscheinen, siehe Wackernagel. Aber für das tiefe, fromme, den höchsten Dingen zugeneigte Thema mußte dem Gemüt des 13. Jahrhunderts die feinste künstlichste Form gerade gut genug erscheinen, siehe Simrock.

Man hat, verführt durch die Überlieferung, an dieses Dichters Stand und Charakter ganz falsche Maßstäbe gelegt. Was man die Unselbständigkeit seiner Sprache genannt hat, mag

stimmen; aber sind nicht die Geister an den Fingern abzuzählen, die in solchem Sinn selbständig sind; wollte ers denn sein? Gehört das denn zu einem guten volkstümlichen deutschen Gedicht? Traum und Spiegelbild sind unbeständig wie der Wind, sie nehmen ein trauriges Ende wie Laub und Gras, Blumen, Wald, Heide und Vogelsang, wie die süße Lindheit der Linde, d. h. die ganze Wonne des Frühlings. Heißt es nicht falsch angewandte Logik, wenn man dies kindisch und einfallslos, schief ausgedrückt schilt? Wie sich dem Dichter die traurige Erkenntnis unaufhaltsam erschließt, ist ergreifend ausgedrückt mit dem Zwischensatz swiez erwinde, ez dunket mich also gestalt und dem zweimaligen dar zuo. Wer kann im Ernst von dieser Strophe einen „üblen Eindruck" empfangen? Eine Schilderung der Natur im Winter war gar nicht geplant, sondern eine Summe der Vergänglichkeit schöner Dinge, die dem einst noch Naiven immer Freude machten, und so ist das ie (Z. 3) ganz am Platze. Der Vergleich ist nicht schief; es spielt keine Rolle, ob die Natur sich erneuern wird, denn auch der Traum, das Spiegelbild und der Wind kommen immer wieder, das ändert an ihrer aller Unstete nichts, an ihrer aller Unwirklichkeit und Trügerischkeit letzten Grundes.

Soll man wirklich mit Roethe die Wendung ein meister las als sehr auffälligen, späten meistersingerischen Schulstaub, als Atmosphäre scholastischer Bücherweisheit empfinden? Dabei fiele doch die Berücksichtigung hochritterlicher Verse wie ein ritter so geleret was, daz er in den buochen las, swaz er dar an geschriben vant oder sus schreip dervon Flegetanis; Kyot der meister wis diz maere begunde suochen in latinschen buochen u. a. m. unverzeihlich unter den Tisch. Wir erkennen hier nichts als die längst veränderte Kulturlage, die mit Wendungen wie ik gehorta dat seggen oder daz hortich rahhon dia weroltrehtwison sich nicht mehr zufrieden gibt. Daß andrerseits unsere Wendung wie eine durch vieles Kursieren abgegriffene Münze wirke, können wir auch nicht finden. Seit wann überhaupt ist ein Topos erwiesenermaßen ein Beweis für die Unechtheit des Gefühls? Auch in Formeln können sich tiefste Erlebnisse kleiden. Nicht jeder kann und soll sich eine neue Sprache erfinden. Mit welch unpassenden Dichterbegriffen arbeitete hier die Kritik!

Strophe 2 enthält die wiederum von Walther gebrauchten, aber doch nicht von ihm geprägten oder gepachteten Wendungen ein tumber wan, boesez ende und grimmer tot. Sie mögen aus ihm stammen, aber selbst dann können sie nicht beweisen, daß der damit hingesagte Inhalt nicht im tiefsten erlebt worden sei. „Hoffnung auf die Welt" oder anders ausgedrückt „Hoher Mut zur Welt", „die mich immer noch beseelen, sollte ich endlich lassen" – das reimerzwungene Präsens han befremdet uns nicht; er sagt ja, daß er trotz besserer Einsicht die falsche Haltung noch immer besitzt, noch immer nicht vernünftig sei und zur Umkehr doch die höchste Zeit dränge. „Ich sieche und werde blaß aus Todesfurcht", nicht infolge der Krankheit. Wer hierbei Störungen empfindet, dürfte kein Volkslied lesen; und um leise volkstümlich werdende Lyrik handelt es sich hier ja. Wer sich nicht jeden klassizistisch begrenzten Dichterbegriff ganz fernhält, wird die Schönheit der Verse niemals empfinden. Es ist eine eigentlich deutschere Ebene, auf die man hier tritt.

Zu Strophe 3. Walther, Wolfram, wie es scheint auch Hartmanns Gregor kennt der Dichter, dazu Biblisches, schon mit loup und gras, dann mit sehenden augen blint. Entspricht es denn nicht der Laienfrömmigkeit des deutschen Rittertums, allen solchen Kenntnissen zugleich Rechnung zu tragen im Stil? Welche ritterlichen Dichter hätten sich denn nicht solcher und ähnlicher Mischungen bedient? Haben denn Walther, Wolfram, Hartmann sich nicht selber biblischer Diktion bedient, herrscht eine so abgrundtiefe Unvereinbarkeit zwischen jenen Dichtern und der Bibel, daß man sie nicht zusammenbringen darf? Wieso hat man denn torengleich zer winstern hant gegriffen, wenn man sowohl nach dem Parzival wie nach der Bibel langt? Selbst wenns der Tristan wäre statt des Parzival, dürfte man doch dies nicht sagen. Solche Kritik muß befremden, weil ihr doch nirgends und bei keinem Kunstwerk Grenzen gesetzt wären.

Er sagt: „Als Sünder kann ich den hohen Mut zur Welt gar nicht mehr gewinnen"; dabei bringt dann das oder durchaus keine falsche Alternative hinein. „Wie Hartmanns Gregor habe

auch ich mich gerade für den unrechten Weg entschieden;" muot ist von hoher muot durchaus getrennt. Daß der Dichter des weiteren zu einer apokryphen Bibelerzählung greift, die ihm mit der Vorstellung vom Jüngsten Gericht verschwimmt, zeigt doch durchaus wolframisch den Nichttheologen, den wildgelehrten Laien, den sinnenden und grübelnden, aber unstudierten Ritter. Man erfühlt ja dennoch, was er sagen will; und an geheimnisvoll ernster Wirkung auf die Hörer und Leser konnte es gewiß nicht fehlen. „Helfe mir Krist!"

Str. 4. Heiliger Krist, sit du gewaltic bist
der welt gemeine, die nach dir gebildet sint,
gip mir die list daz ich in kurzer frist
alsam gemeine dich sam din erwelten kint.
ich was mit sehenden ougen blint
und aller guoten sinne ein rint,
swiech mine missetat der welte hal.
mach e mich reine, e min unreine
sele versinke in daz verlorne tal.

„Christ ist der Herr. Möge er mich klug machen, daß auch ich ihn liebe wie seine Erwählten. Ich war blind und kindisch, obwohl ich mich versteckte mit meiner Missetat. Reinige mich, eh meine Seele versinke", d. h. damit sie nicht auf ewig versinkt. Man fand das Gedicht einst unwaltherisch, weil es an individuellen Zügen fehlte. Aber man darf ja doch in der so dunklen und so vielsagenden missetat gewiß einen solchen individuellen Zug entdecken, man konnte auch schon mit Simrock in Strophe 1 eine Anspielung auf dereinstige sehr weltliche Jugenddichtung sehn. Das verlorne Tal klingt nicht mystisch, wohl aber dantisch. Aber nahm nicht längst schon bei Walther diese oder jene himmlische, irdische oder höllische Wendung Dantisches voraus? Schlichter, schöner und deutlicher, ja, ergreifender kann doch die metaphysische Sorge von einem Ritter gar nicht ausgedrückt werden, als mit den beiden Schlußzeilen? Sie schließen übrigens den Wunsch nach Ritterwerk irgendwelcher Art, etwa Kreuzfahrt, keineswegs aus. Vielleicht bestand die Missetat eben darin, daß er, obgleich er vielleicht schon das Kreuz trug, zu diesen Erwählten noch gar nicht gehörte? Von mönchischer Demut, zitternder Angst vor Tod und Teufel, von Selbsterniedrigung, können wir nichts bemerken. Wir treffen die elegische fromme Ritterstimmung der sich ihrem Ende zuneigenden Stauferzeit an. Der Dichter hat die resignierte Haltung zur Welt, die auch der späte Walther einnimmt. Er geht Walthers Weg, und so vor allem kommt sein Gedicht unter die Lieder des großen Meisters. Eine gewisse Sehnsucht nach dem hohen Mute klingt durch, ein endlich wiedergewonnenes Vertrauen auf die Hilfe des wahren Herrn. Der Dichter geht den Weg Parzivals zu jenem, den der staeten helfe nie verdroz für der sele senken (P. 462, 16).

FORSCHUNGSBERICHT

Hölderlin-Forschung. I

Von Hermann Pongs, Göttingen

Die Hölderlinforschung, seit Hellingrath neu in Bewegung gekommen unter den Erschütterungen des ersten Weltkrieges, hat es zu einem einheitlichen Hölderlinbild bisher nicht gebracht. Der „Versuch einer Wirkungsgeschichte Hölderlins", den 1942 der Kindermannschüler Werner Bartscher durchs 19. Jahrhundert bis an die Gegenwart hin unternommen hat („Hölderlin und

[10] Vgl. in dieser Zeitschrift 41 (1941), S. 112 ff.
[11] Geistige Arbeit, 2 (1935), Nr. 7; 4 (1937), Nr. 3.

die deutsche Nation". Neue deutsche Forschungen, Bd. 309. Junker & Dünnhaupt), läßt in breiter Stoffentfaltung zweierlei hervortreten: Eindeutig die Verfälschung Hölderlins zum lebensflüchtigen Romantiker, den dann die Neuromantik zum „Ahnherrn der ästhetischen Form" erhöht; die jüngste Spur dieser Fehldeutung ist noch in dem antiromantischen Buch von Steding über „Das Reich und die Krankheit der europäischen Kultur" von 1937 zu finden. Zugleich aber zeigt sich unterhalb der schablonenhaft erstarrten Literaturmeinung vom Romantiker Hölderlin immer wieder das hellsichtige Erfassen eines anderen Hölderlin: „der eigentlichste Dichter der Jugend, . . . berufen, uns das Schlachtlied zu singen" (Herwegh), ein „recht eigentlich politischer Dichter in der schönsten Bedeutung" (Theodor Opitz), ein Dichter „vollendeter klassischer Form", im „fortwährenden Kampf um die Ehre und den Ruhm des Menschlichen, des Höheren" (Mönnich), der Hyperion „beinah unser idealistischstes Buch, . . . nicht romantisch, sondern klassisch in seinen Linien" (Möller van den Bruck), „Empedokles' Tod ein Tod aus Götterstolz, aus Menschenverachtung, aus Erdensattheit und Pantheismus" (der junge Nietzsche) usw. Daß Hölderlin nicht unter die Romantiker einzuordnen ist, das ist seit Hellingraths Hölderlinausgabe, seit seinem Erfassen der „harten Fügung" Hölderlins wohl allmählich zur Grundlage der wissenschaftlichen Forschung geworden. Wie sehr Hölderlins inneres Bildvermögen, seine wunderbare Kraft zur mythischen Metapher, die „heroisch-harte, männlich-geistige Götterwelt", die durch sie aufgebaut wird, dem Bildvermögen der Romantik entgegengesetzt ist, hat meine eigene Forschung im „Bild in der Dichtung" I (1927) aufgewiesen.

Heute verfügen wir über fünf Großwerke, die sich an einer Wesensdeutung Hölderlins versucht haben: die Bücher von Böhm, Böckmann, Hildebrandt, Guardini, Michel. Gemeinsam ist allen die hohe Ehrfurcht, die dem Genius des einzigartigen Seherdichters entgegengebracht wird, gemeinsam auch die Witterung für die so überaus schwer zu ergründende Daseinstiefe, die sich im vollkommensten Sprachgeist hier verhüllend offenbart. Daran mag es liegen, daß trotz der gemeinsam verehrenden Grundhaltung fünf grundverschiedene Hölderlinbilder entstanden sind.

1.

Das zuerst erschienene, mit seinen 1300 Seiten bisher umfänglichste Werk der Hölderlinliteratur von Wilhelm Böhm (1. Bd. 1928, 2. Bd. 1930, Niemeyer, Halle) hat im ganzen in der wissenschaftlichen Kritik keine besonders günstige Aufnahme gefunden.[1]) Es macht es dem Leser nicht leicht. In eine Zeitlage voreiliger „Zusammenschau" hinein betont es strengste wissenschaftliche Haltung, verzichtet im Versuch, „Schritt für Schritt zu interpretieren", auf jede wirkliche Gestalt, entäußert sich biographisch bis zum Rückgriff auf die alte positivistische Methode, auch im Aufspüren von Einflüssen, und legt das ganze Schwergewicht auf die philosophisch-weltanschauliche Entwicklung Hölderlins; die „Homburger Philosophie" umfaßt allein über 250 Seiten. „Hölderlin wird in erster Linie Dichter, aber ein Dichter, dessen Erlebnis Ideen sind, so daß er seiner Gestaltung nützt, wenn er sich über sein Erlebnis auch begrifflich Rechenschaft ablegt." (36) Das gibt ein höchst neuartiges Hölderlinbild, doch eins, das die heftigsten Widersprüche hervorgerufen hat, weil durch die Blickrichtung auf den systematischen Denker der Dichter zu kurz komme, insbesondere die dichterische Sprachform. Tatsächlich ist es leicht nachzuweisen, daß das Unwägbare der lyrischen Gestalt nur zu oft hinter dem aufgewiesenen Dreitakt der Gedankenbewegung oder den Inhaltsbeziehungen ganz verschwindet. Besonders „Umarbeitungen" werden auf eine erschreckend dürftige Weise abgetan. Diese Grundschwäche des ganzen Werks zugegeben, zeichnet sich doch im heutigen Rückblick und im Vergleich zu den später entstandenen Deutungsversuchen das eigentümlich Großartige des Gesamtwurfs unzweideutig ab. Dadurch, daß in die seherhafte Tiefe Hölderlins der Strahlkern eigenkräftiger, gestaltbildender philosophischer Ideen hineingesichtet ist, wird die innerste Selbstkraft des Dichters, die „Selbstsicherheit des schöpfe-

[1]) von Grolman, Ztschr. f. d. Phil. 1931, 321; Böckmann, Anz. f. d. Alt. 1929, 38; 1931, 191.

rischen Ich" (II, 295) verstärkt. Jenem Gespenst des lebensflüchtigen Romantikers tritt die Vision einer Dichtergestalt entgegen, die in ihrer welthaltigen Kraft unmittelbar neben die Weimarer Großen gestellt werden darf. Über den Unterschied der Generationen weg wird so *deutsche Klassik als einheitliches Ganzes* im großen Zug der deutschen Bewegung gesehen. „Hölderlin verbindet die Zielbewußtheit des Ideendichters Schiller mit der Anschauungsgabe des Seelendichters Goethe. Seine Zielbewußtheit aber ist taktvoller als die Schillers, und seine Anschauungskraft besitzt nicht die Anschauungsfülle, sondern nur die Anschauungsgesättigtheit Goethes. So bringt er nicht mehr als die Weimarer, aber ihr Klassischsein in anderer Form" (II, 607). „Vollender der Klassik" wird er an anderer Stelle genannt (II, 680).

Besonders das Verhältnis zu Schiller rückt damit in eine Beleuchtung, die von den befremdenden Versuchen neuster Forschung absticht, Schiller gegen Hölderlin herunterzusetzen, gemäß dem alten Erbübel der Deutschen, immer wieder ihre Großen gegeneinander abzuwerten. Von vornherein wird die gemeinsame schwäbische „Naturverbundenheit" betont, ihr „ursprüngliches Anschauen", Schillers „überragende Fähigkeit, Natureindrücke fruchtbar zu machen", neben Hölderlins „unbegrenzter Aufnahmefähigkeit" (I, 6); zugleich die von Schiller formulierte (sentimentalische) Lebenskunst: „mit sich selbst wie mit einem Fremdling umzugehen" (I, 11). Leider sind diese Setzungen durch keine Eintiefung in die schwäbische Stammesseele untergründet, wie sie etwa in Fr. Th. Vischers kluger Formel vorbereitet liegt: „was der unlösbarste Widerspruch scheint, das Moment der Reflexion in sich, des freien und kritischen Selbstbewußtseins in der Form der Naivität". (David Fr. Strauß u. die Württemberger, 1838.)[2]

Was Schiller von Hölderlin unterscheidet, wird auf dem Grund eines gemeinsamen „letzten Wollens" (II, 191) als ein „nicht polarischer, sondern gradueller Gegensatz" herausgearbeitet (I, 288), ein „Generationsunterschied", aus dem heraus Hölderlin mit seiner tieferen Hingebungskraft, seinem verhüllend enthüllenden Sprachgeheimnis den „geheimnislosen" Älteren weithin ergänzt (I, 268). Im übrigen wird Hölderlin als der weniger Robuste, leichter Zerstörbare angesehen: „er hatte denselben Willen, aber Brust und Stimme von ihm konnten den großen Raum nicht ausfüllen, den Schiller ausfüllte." (II, 297) Um so großartiger erscheint der heroische Lebenskampf, den er geführt: „er ist nichts weniger als eine Herkulesnatur, aber allein der heroische Maßstab kann ihn in Konfliktfällen befriedigen." (I, 66.) Eben dieser edle, heroisch-männliche Geist in seinem Selbstvollendungsdrang ist es, der ihn den Klassikern, den „Totalitätsmenschen" (II, 603) an die Seite stellt, mit der deutlich sich abhebenden Begrenzung: „Dem ungeheuren Formgefühl der Weimarer in der Fülle des Lebens steht bei Hölderlin eine Durchstilisierung des Ganzen im beschränkten Rahmen weniger zentraler Probleme gegenüber" (II, 605).

Die geisteswissenschaftliche Methode nun, mit der dieser kühn und groß gesehene Umriß gefüllt wird, muß leider grundsätzliche Bedenken hervorrufen. Böhm führt einen Zentralbegriff ein, der nicht aus der Hölderlinschen Gedanken- und Sprachwelt stammt, sondern aus der Böhmschen Auffassung des Idealismus herangetragen ist, als eine Art Schlüsselwort für das Systemganze seiner Identitätsphilosophie, *der Begriff des Zyklischen*. Das Absolute als das eine in sich Unterschiedene in seiner Selbstbewegung ist offenbar für Böhm durch polares Denken nicht mehr zu fassen, es muß schon zyklisches Denken sein. Alle Weimarer sind für ihn Zykliker: „Bei jedem Totalitätsmenschen entwickelt sich die Erfüllung der Impulse in einer zyklischen, in sich sich widersprechenden Behandlung eines und desselben Motivs, so daß aus diesen zyklischen Widersprüchen eine höhere Einheit hervorwächst" (II, 603). Das Zyklische als das in sich sich Widersprechende erscheint sowohl als Grundcharakter des Absoluten selbst.(I, 90) wie als „zyklische Umfassendheit des Geistes" (I, 17) wie als die besondere Angelegenheit des Hölderlinschen

[2] Neuere Hinweise in meinem eigenen Aufsatz über die „schwäbische Situation" (Württemberg 1930), bei H. O. Burger, Schwabentum in der Geistesgeschichte, 1933, in den „Stiftsköpfen", hrsg. v. Müller u. Häring, 1938, in Hellpachs „Deutsche Physiognomik", 1942, u. bei Nadler.

Charakters als eines „zyklischen Charakters", der „seine Methoden von Fall zu Fall wechselt" (II, 23), nicht nur in der Grundhaltung zwischen Hingabe und zeugender Tätigkeit, sondern auch im einzelnen lyrischen Gedicht zwischen den verschiedenen lyrischen Stimmungen (dichterische Zyklik II, 30). Zyklus so ausgeweitet als „dialektischer Wandel im Ewiggleichen" (II, 4) muß notwendig zur dialektischen Verflüchtigung des Begriffes führen. „Für Hölderlin ist die Idee der höchsten Schönheit nur als Funktion begreifbar, eben als Zyklus" (I, 189). Damit ist letzthin ins Leere gegriffen, über die Wesensbegriffe Hölderlins selbst hinweg. Das überaus sorgfältige Sachverzeichnis enthält z. B. das Wort „Innigkeit" überhaupt nicht, die für Hölderlins Weltbild entscheidenden Grundworte des „Reinen", des „Maßes" nur für verschwindend wenig Stellen, während das „Zyklische" beide Bände überschwemmt. Der Existenzsinn, auf den gezielt wird mit dem Totalitätsbegriff des Zyklischen, kann nur in einer Steigerung der Selbstkraft des Dichters liegen, in dem inneren Abstand zur Welt, aus dem heraus die äußersten Gegensätze umspannt werden, ohne je die Einheit zu verlieren. Das Gegenwort zum Zyklischen ist für Böhm das „Dogmatische", als ein Verengen des Totalen: vom Dogmatiker Schelling scheidet er den Zykliker Hölderlin, weil er „sich nie mit Einer Offenbarung zufrieden gibt" (I, 222). Von da her wird dann auch Hölderlins Gebrauch der Mythologie gesehen, als eine nicht dogmatische, sondern zyklisch bestimmte Form der Gemeinschaftsdichtung. Das heißt für Böhm: „Von einem Glauben an die Götter, die er anredet, kann nicht die Rede sein" (II, 294). Denn das wäre ja dogmatische Verengung. So gründet für Böhm der Wahrheitsanspruch mythischer Metaphern allein in der „Selbstsicherheit des privaten schöpferischen Ich" (II, 295). das heißt: des zyklischen Ich. Was sich der Geisteswissenschaftler hier mit seinem Schlüsselbegriff des Zyklischen verdeckt, ist die eigentliche Existenzmitte, um die es geht: daß nämlich hinter jeder mythischen Metapher eine Schicksalsentscheidung des Dichter steht, anders ausgedrückt: daß im großen Dichter „die bis in die Untergründe getroffene Existenz um den Lebensausgleich im Bilde ringt".[3] Der Zykliker allerdings mit seiner unbegrenzten Möglichkeit der Haltungen kennt eines nicht: das Heraustreten aus der Fülle der Möglichkeiten in die bindende Entscheidung der Existenz. In dem Augenblick aber, in dem der Dichter sich in die mythische Metapher bindet, die für ihn Schicksalentscheidung ist, ist zugleich die Totalverwandlung einer ganzen mythischen Welt durch Sprache gegeben, die mit dem Wahrheitsanspruch auftritt, den jede dichterische Berufung fordert.[4] Die aber gründet nicht allein in der Selbstsicherheit des privaten schöpferischen Ich, sondern in seiner dichterischen Begegnung mit der Welt, in seinem Glauben an die übergreifenden Mächte, die er als Schicksal erfährt. Je weiter Böhm den Begriff des Zyklischen auch auf die unbewußte Haltung ausdehnt, um so mehr rationalisiert er den Dichter. Entweder ruft er mit dem „Kompensationsbedürfnis" (II, 613) den Seelenmechanismus der Tiefenpsychologie auf, oder er stempelt den Dichter zum nur-ästhetischen Typus, der zu einem Spiegel von Reflexen wird, spielend zwischen den Stimmungen. Bei Böhm drückt sich das dann so aus, daß „der Dichter den Philosophen davor schützt, dogmatisch zu werden, und ihm hilft, in freien Anschauungen die verschiedenen Ebenen des Systems unterschiedlich zu bezeichnen" (II, 37).

Die Verfestigung des Dichterischen auf philosophische Ideen hat so bei Böhm wohl zu einer Stärkung des Hölderlinschen Selbst geführt, das „die Selbstvollendung bald in die Hingabe und Andacht, bald in die zeugerische Tätigkeit verlegt" (II, 33), aber die „zyklische Umfassendheit des Geistes", wie sie Böhm entfaltet, verhindert den Blick in die Existenz, verhindert, die im Gedicht verwirklichte Hölderlinsche Existenz in ihrem rückhaltlosen Bejahen des Schicksals zu gewahren. Hier rächt es sich dann allerdings, daß Böhms Gedichtauslegung nur auf die philosophische Ideenentwicklung gerichtet ist. Wie verdürftigt ist die wunderbare Hymne: „Wie wenn am Feiertage ..." in Böhms Darstellung: „Das Fassen des Blitzes mit der Hand ist noch immer das philosophische

[3] Bild in der Dichtung II, 88.

[4] Bild in der Dichtung I, 451 ff.

Urproblem des sich selbst erkennenden Ich" (II, 400). Daß hier das „reine Herz" dem „reinen Strahl" begegnet, daß nur das Teilhaben am Reinen den Dichter unverletzbar macht, daß hier geradezu von Hölderlin selbst ein Schlüsselwort gegeben ist für den Zusammenhang der menschlichen und der übermenschlichen Welt, das bleibt dem Zykliker Böhm verborgen, damit ein entscheidender Zugang in den Schicksalssinn des Hölderlinschen Weltbilds überhaupt.

Der Wert des Böhmschen Werks, der es auch heute immer noch grundlegend macht, bleibt darum doch bestehen, er liegt, abgesehen von der die Klassik als ein einheitliches Ganzes betrachtenden Grundanschauung, in der vorbildlichen Exaktheit, mit der zum erstenmal alle philosophischen Äußerungen Hölderlins bis zum letzten Fragment durchgearbeitet und in unermüdlichem Ringen um ihren Sinn erhellend durchleuchtet sind, aus einer ganzheitlichen Sicht, die der Größe des Dichters auch da nicht Abbruch tut, wo sie die Dichtung selbst voll zu würdigen nicht vermag.

2.

Das ausgeprägteste Gegenbild zu Böhms Hölderlinauffassung gibt Paul Böckmann, „Hölderlin und seine Götter" (Beck, München 1935). Was Böhm als dogmatisch ablehnt, rückt Böckmann in die Mitte: eine religiös verehrende Grundhaltung Hölderlins, die ihren sprachlichen Ausdruck findet im „feiernden Nennen der Götter". Indem mit dem Biographischen zugleich das Philosophische zurücktritt, schwindet auch die ausstrahlende, ideenhaltige Selbstkraft des Dichters zurück hinter einer Haltung der verehrenden Hingabe, des Sich-einfügens in höhere Zusammenhänge, des Feierns von Mächten, die über ihn hinausreichen. „Für Hölderlin war weder die Willensenergie noch die Mächtigkeit des geistigen Selbstbewußtseins bestimmend" (46). Der besondere Wert des Böckmannschen Werks liegt in der wissenschaftlich genauen Durchleuchtung jener verehrenden Seelenhaltung Hölderlins in ihrem „Ernst-Nehmen" der übergreifenden Zusammenhänge, in die sie sich eingeordnet findet, und die sie als mythische Zusammenhänge feiert. Böckmann gibt mustergültig, an Dilthey geschult, die Erlebnisform Hölderlins auf verhältnismäßig wenige Grundformeln wirksam vereinfacht, aus ihnen heraus das gesamte dichterische Werk einheitlich entfaltet. Einheitlich und eindringlich im viel stärkeren Einbeziehen des Dichtwerks und der dichterischen Sprachform, dennoch einseitig, nicht minder einseitig im Grunde als Böhm, nur auf entgegengesetzte Art. Denn was bei der Dichtungsdeutung herausgearbeitet wird in oft meisterhaft durchgeführten Analysen, das ist immer wieder die Seelenhaltung des Dichters, die „fast an die christliche Demut erinnernde Ergebung" (77), als „Gefühl für die größeren Ordnungen", die „Lebenszusammenhänge", in die sich einzuordnen, willig zu ergeben eben Hölderlins Wesen oder auch sein Schicksal sein soll. Dabei aber werden alle Ausstrahlungen eines starken Selbstwillens in den Dichtungen übergangen oder weginterpretiert, oder es wird gar unternommen, das selbständige Streben in der Seele auf eine „Unruhe des Daseins" zurückzuführen, vor der sich Hölderlin in die Vergangenheit des Griechentums distanziert habe, um nicht „vom eignen Streben überwältig zu werden" (79). Das gibt ein einseitiges Bild von Anbeginn, ein Bild, das sich tatsächlich „am ehesten mit dem allgemeinen Lebensgefühl der Romantik berührt" (78). Die Sorgfalt der Böckmannschen Darstellung macht es nötig, hier am Beispiel ins einzelne zu gehen.

An der Jugenddichtung erkennt Böckmann wohl, daß sie „mehr von Hölderlins eigenem Verhalten sichtbar macht als die späteren Hymnen" (27). Aber was er heraushebt, ist nur „ruhige Einfachheit". „Der Ton der Sprache ist niemals stolz oder eigenmächtig selbstbewußt, sondern immer ergeben und verehrungsbereit." (30.) Wie verträgt sich damit der leidenschaftliche Ausbruch des Ehrgeizes: „Hinan den herrlichen Ehrenpfad! hinan! im glühenden kühnen Traum sie zu erreichen" (den Flug der Großen), oder die trotzig jugendliche Begeisterung im „Männerjubel": „Es glimmt in uns ein Funke des Göttlichen", mit dem leidenschaftdurchschwungnen Bekenntnis zum Vaterland: „Und du, der Geisterkräfte gewaltigste! Du löwenstolze Liebe des Vaterlands"? Oder der Einsatz des ersten Freundschaftshymnus: „Ihr Freunde! mein Wunsch ist,

Helden zu singen!" Oder die Ode „Der Lorbeer": „Mich reizt der Lorbeer, Ruhe beglückt mich nicht!" „Was bin ich dir, was bin ich, mein Vaterland!" mit dem Schwur: „bis mir ein Männerwerk gelinget, bis ich ihn hasche, den ersten Lorbeer" usw. Böckmann nimmt das alles nicht ernst. Er tut es ab mit der Wendung: „Da ist die Rede von . . ." (28, 43). Für Hölderlins Grundhaltung aber ist es entscheidend, daß er Helden verehrend besingt, um der eignen Ehre, dem eigenen Stolz Genüge zu tun, und daß diese Ehre in der Vaterlandsehre mitgegründet ist. Hier wäre noch auf jene wunderbare Stelle hinzuweisen, die im frühsten Hyperionfragment auf die Kindheit zurückblickt und den weltfremden Träumer mit leidenschaftlich-heroischen Gesichten begabt zeigt, zugleich mit einem heldisch-stolzen Ehrgefühl, dem jeder Spott eine Weltkränkung bedeutet:

Und was mit Recht dem Träumer galt, das nahm
der Fürst der Heere für Entwürdigung.
Und lange drauf, als schon der Knabe sich
für mündig hielt, ertappt ich mich einmal
auf einer kindischen Erinnerung,
als einst ich las, wie der Pelide tief
gekränkt an seiner Ehre weinend sich
ans Meeresufer setzt . . .

Das ist derselbe Hölderlin, der mit 19 Jahren in Tübingen den Mägdleinprovisor auf der Straße stellt und ihm den Hut vom Kopf herunterhaut, mit den Worten: „Weiß Er, daß es Seine Schuldigkeit ist, vor einem Stipendiaten den Hut abzunehmen?" Für Böckmann hat dies Gerichtsprotokoll offenbar keinen Überzeugungswert, weil es sich mit verehrender Seelenhaltung schlecht verträgt. Was sich aber darin ausdrückt, und was von Böckmann nirgends ausdrücklich berücksichtigt ist, das ist die Ehre als ein Aufbauelement des Charakters, hier die Standesehre, die den jugendlichen Selbstwert mitprägt und trägt. Wir führen noch eine erst durch Bartscher herausgehobene Briefstelle Karolines von Wolzogen an: „daß Hölderlin eine Heftigkeit der Empfindung beiwohnte, die immer ins Äußerste ging. Wie Alexander den Klitus hätte er Baron Sinclair einst um ein Haar bei einem Streit über Tisch ermordet." (Bartscher 109.) Nur aus der Alabandagestalt des „Hyperion" können wir erschließen, daß es bei diesem Streit um die Ehre ging. („Reinige dich!") Die Leidenschaft aber, die sich dahinter verbirgt und verrät, verweist auf eine Tiefe und Reizbarkeit des Selbstgefühls, die mit keiner an christliche Demut erinnernden Ergebung gefaßt werden kann. Wo immer Hölderlin im Existenzpunkt berührt wird, erweist er sich als eine totale, sein Schicksal herausfordernde Natur, die mit ihrer Ehre in der Vaterlandsehre, in der göttlichen Ehre gegründet ist. „Wem einmal so wie dir die ganze Seele beleidigt war, der ruht nicht mehr in einzelner Freude." Kann solche Seele sich je im „feiernden Nennen der Götter" beruhigen?

Schon die ersten Ansätze seines religiösen Naturgefühls zeigen totalere Grundzüge, als Böckmann sie wahrhaben will. Das frühe Gedicht: „Die Meinigen" enthält die bekannte Jugenderinnerung an ein erstes Überwältigtwerden vom Sonnenuntergang. „Ein heiliges Gefühl bebte mir durchs Herz . . . bebend lispelt' ich: wir wollen beten . . ." Böckmann findet hier nur „den ursprünglichen Sinn für Dank und Feier gegenüber der Natur" (13). Was aber hier Hölderlins Seele erfüllt, ist jenes Vollgefühl des Religiösen, das die Religionswissenschaft als Einheit von Faszinosum und Tremendum umspannt. Bebendes Erschüttertsein vertieft hier Dank und Feier. Das Reisetagebuch der Rheinreise hält den gewaltigen Eindruck fest, den der Rheinstrom bei Speier auf ihn macht. Über eins geht Böckmann hinweg: das an der Größe des Natureindrucks erwachte Selbstgefühl: „Ich dankte Gott, daß ich empfinden konnte, wo tausend gleichgültig vorübereilen, weil sie entweder den Gegenstand gewohnt oder Herz, wie Schmeer, haben." So sind denn auch die „Hymnen an die Ideale der Menschheit" (im Gegensatz zu Dilthey und Böhm) nicht als natürlicher Ausdruck eines zum Geist erwachenden Selbstgefühls gesehen, son-

dern als „Krise". Indem Böckmann das „verehrende Feiern" zur Grundhaltung macht, findet er einen Widerspruch zu den Inhalten, die hier gepriesen werden: Geistbegriffe, die „nur im Streben zu erreichen" seien (46). In Wirklichkeit folgt Hölderlin Schiller im Aufschwung des Selbstgefühls ebenso wie im verehrenden Umfassen von Geistmächten, die ihm eine erste Weltganzheit vermitteln. Neben Schillers Verehrung der „furchtbar herrlichen Urania" stehen zahlreiche ursprüngliche Aufschwünge des Selbstgefühls bei Hölderlin, die in der Hymne „An Herkules" gipfeln. Böckmann gibt wohl zu, daß Hölderlin hier „in einigen wenigen Zeilen dem idealistisch-selbstbewußten Ton Schillers meistert"; er zitiert dazu die Schlußstrophe (65). Entscheidender sind die Verse:

Was erzog zum Siege mich?
Was berief den Vaterlosen,
der in dunkler Halle saß,
zu den Göttlichen und Großen,
daß er kühn an dir sich maß?

Daß hier verehrender Dank an Schiller mit stolzestem eignen Ehrgefühl zusammengeht, ist ebenso aufschlußreich für das hohe Selbstbewußtsein des Dichters wie der Ernst, mit dem das Wort „der Vaterlose" gewählt ist, in der vollen Verantwortlichkeit dessen, der die „wächserne Weichheit" des Muttersohns in sich bekämpft. (Brief III, 406: „Da mir mein zweiter Vater starb, . . . da stimmte ich meine Seele zum erstenmal zu diesem Ernste, der mich nie ganz verließ.")

So kann der Vorwurf, den Böhm gegen Böckmanns Grundformel vom „feiernden Nennen der Götter" erhebt, den Kern der Sache treffen: „Leben im Mythischen erzeugt nicht allein Dank und Verehrung, . . . sondern in der Ichhälfte des Mythos hat die unendliche Fülle der Seele von der begeisterten Ekstase bis zum jämmerlichen Seufzen der Kreatur Platz. Bei Böckmanns Herausstellung der verehrenden Grundhaltung geht Hölderlins mit Herzblut bezahltes Ringen um den Kosmos verloren, das über seiner chaotischen und gefährdeten Anlage triumphiert: um dieses Heroismus willen greifen wir mindestens ebenso zu seinem Werke wie um des befriedeten Einsseins mit den Göttern willen." (Deutsche Viertelj. 1937, 427).

Während Böhm dem „Zykliker" Hölderlin ein Übermaß an Abstand aus philosophischer Freiheit zuspricht, darum jede dogmatische Verfestigung zum Mythos leugnet, erschließt Böckmanns Analyse eine Nothaltung der „Distanz zum gegenwärtigen Augenblick" (76), [„daß er in der Spannung von Selbstbewußtsein und Naturergebung die unmittelbaren Lebensbeziehungen distanzieren muß, daß er erst durch den Traum eines vollendeten Lebens die Gegensätze versöhnen und aufrechterhalten kann" (74)]. Wohl ist es Distanz „aus einer beständigen Polarität" (73), dennoch eine Nothaltung, weil für Hölderlin vor dem „doppelten Verlangen nach Naturnähe und Selbstbehauptung" nur das Gefühl „der Ergebung" übrigbleibe, einer Ergebung, die „doch immer wieder vom selbständigen Streben überwunden werden muß"; solcher „Unruhe des Daseins" kann Hölderlin dann nur mit dem „Verzicht" auf den gegenwärtigen Augenblick begegnen. Sowohl der Traum von Hellas als die elegische Grundstimmung werden daraus abgeleitet. Eine psychologische Konstruktion, die doch nicht ohne die ideelle Kraft des Platonismus auskommt (75), der eine „Möglichkeit des Daseinsverständnisses" gibt, „die gegenwartsgebunden und doch auf die höchsten geistigen Erwartungen ausgerichtet ist"; aber dieser Einfluß wird nur zu einem der „mannigfaltigen Gründe", die zur Verehrung Griechenlands führen. Weil heroische Selbstbehauptung Hölderlin seiner Anlage nach nicht genügt, müssen Not und Mangel ihn zwingen, die ihm zugehörige Umwelt ernst zu nehmen, in Ehrfurcht und Dank, woraus dann das feiernde Nennen kommt (66).

Hier ist nicht aus der Dichtung heraus gedeutet, sondern Strukturpsychologie herangetragen, und so ist das Entscheidende übersprungen: daß Mythos nur erwächst aus der Ergriffenheit des Übermächtigen, die ein starkes, ein „ewiges Herz" voraussetzt. Die schlechthin entscheidende Bedeutung, die dem Diotima-Erlebnis hier zukommt, wird von Böckmann nicht genug beachtet.

Für ihn ist die „Liebesbeziehung" nur eine neben andern (71). Die Hinwendung zur Natur ist um gewichtiger, die „Ausrichtung auf den Glauben an eine Einheit des Lebens, der zur Feier und Verehrung der Lebensmächte hindrängt" (153). Daß diese ganze neue Dichtung nur entsteht unter der erschütternden Erfahrung: „Denn Diotima lebt", das kommt nirgends zum Ausdruck; ebensowenig, daß in dieser Bürgschaft des Göttlichen den liebenden Dichter beides überfüllt: das Göttliche in der Natur und „der Gott in uns". Nicht „Ergebung", sondern schmerzhafte Selbstbehauptung in der schicksalhaften Unterordnung unter die Gewalten des Göttlichen ist die religiöse Erfahrung:

Zürnend unter Huldigungen
hab' ich oft, beschämt, besiegt,
sie zu fassen schon gerungen,
die mein Kühnstes überfliegt;
unzufrieden im Gewinne
hab' ich stolz darob geweint,
daß zu herrlich meinem Sinne
und zu mächtig sie erscheint.

Daher jetzt jenes stolze Gefühl einer Gottgetragenheit von Jugend an: „Im Arme der Götter wuchs ich groß." Die kindliche Weltfremdheit des Träumers ist dem ruhigen Selbstgefühl gewichen, von Göttern bewahrt zu sein, schon in den heroischen Träumen der Kindheit. Und seine kindliche Zuflucht, die „Stille", ist zur mythischen „Stille des Äthers" vertieft; Stolz, nicht Geständnis eines Mangels spricht aus den Versen: „Ich verstand die Stille des Äthers, der Menschen-Worte verstand ich nie." Als Kind schon trug er das urbildhafte Verständnis einer mythischen Welt in sich, unbewußt noch, ohne bewußtes Nennen. Abschätzig genug ist das bewußte Nennen der Menschen abgetan: „wie die Menschen sich nennen, als kennten sie sich." Keinesfalls ist damit die Aufgabe des feiernden Nennens dem Dichter zugewiesen, wie Böckmann will (185). Eher deutet sich die Erkenntnis an, daß das „Nennen" die Tiefe der religiösen Ergriffenheit nur vermindert.

Nicht in einer nothaften „Distanz zum gegenwärtigen Augenblick" also haben wir die Keimzelle zum Mythischen, sondern im erschütterten Erfahren der Gegenwart des Religiösen in der Erscheinung Diotimas. Und nicht „Ergebung" ist die Grundhaltung, sondern ein Erschüttertsein unter der Begegnung der Mächte, die zugleich eine hohe Steigerung des eignen inneren Wertes, des Menschenwertes ist, wenn jetzt auch in der Geschichte der „Geist der Unruh'", im Ehrgeiz des Dichters das „göttliche Recht", in der Liebe der „Gott in uns" gespürt wird. Nicht auf „mythische Formeln" (176) wird es ankommen, sondern auf die Entfaltung eines Weltbilds, das von polaren Grundkräften durchwirkt ist, und das sich nicht im mythischen Nennen erschöpft, sondern Entscheidungen fordert aus der Tiefe des religiös erfahrenen Weltgrundes. Ist die Perle der Kurzoden, die „Abbitte", auch nur entfernt ausgeschöpft mit der Feststellung: „Die Liebe wird wieder in der Beziehung auf das Leid gesehen, als die Macht, die die Ruhe der Geliebten stört"? (175.) Mit dem feiernden Nennen: „Heilig Wesen!" . . . „Götterruhe" ist die Geliebte von Anbeginn ins Göttliche erhöht, die Liebe als höhere Fügung bejaht. Vor dem Göttlich-Vollkommenen aber fühlt sich der Liebende schuldig als Mensch, der die Göttin in die Schmerzen des Lebens verstrickt. Das mythische Nennen ist zum religiösen Teilhaben am Geist der Liebe geworden, ein Entscheidung forderndes Teilhaben, in dem jede Selbstliebe aufgesogen ist von dem Sich-Einsenken in die Seele der Geliebten, fürsorgend, tröstend, mit-leidend, mit-freuend. Solcher Entscheidung entspringt das Gleichnisbild von Mond und Wolke, das Heilige in seiner Schöne bewahrend, die Liebe als göttlich-tragisches Menschenverhängnis erfahrend. So stark aber bleibt auch im huldigend hingegebenen Liebenden die Weltkraft der Liebe, daß keine elegische Grundstimmung vordringen kann. Der letzte Anruf: „Du süßes Licht!" bringt in anbetender Einfalt beides zum Zusammen-

klang: das Leid einer unüberwindbaren Ferne und die selige Gewißheit eines unverlierbaren Teilhabens. Was bleibt übrig von der religiösen Tiefe dieses mythischen Weltbilds in der Böckmannschen Formel, daß „Hölderlin nicht die Erfüllung des Augenblicks, sondern die Dauer der Seelenhaltung sucht"? (174). Hier geht es vielmehr um die Frage: Glaubt Hölderlin wirklich, daß ihm in Diotima das Göttliche erschienen ist? Hat das feiernde Nennen die Wirklichkeit eines geglaubten mythischen Weltbildes hinter sich? Oder hat der Zykliker recht, der nur von vorüber gehender Ekstase spricht? Böckmann begnügt sich mit „mythischen Formeln", in denen sich ihm „das Nennen der seelischen Ordnungen" vollendet" (176).

Wie wenig Böckmann selbst mit dem „feiernden Nennen" ausreicht, verdeutlicht die Hymne „Wie wenn am Feiertage". Da spricht er zuletzt nicht mehr vom feiernden Nennen, sondern von „Verkündigung" (389). Dabei gibt die gedrängte Inhaltsnachzeichnung nur das Notdürftigste von der numinosen Sprachgewalt, mit der sich der Dichter unter die mythische Wirklichkeit des Zeitengewitters stellt. Hier, wo es gilt, sich auf Tod und Leben darzubieten, hat die beruhigte Seelenhaltung eines feiernden Nennens keinen Raum. Was das „Verkünden" darüber hinaus bedeutet, als Mittlertum des Dichters, der in die Entscheidung tritt, läßt Böckmann im Dunkeln; ihm genügt der Hinweis auf den „mythischen Horizont". In die Hintergründe leuchtet er nicht, weder in die schicksalhafte Polarität: „nach festem Gesetz" — „aus heiligem Chaos gezeugt", noch in das Geheimnis des Reinen, in dem das Herz des Dichters dem Strahl des Äthers begegnet. Was sich hinter dem feiernden Nennen als Weltbild in den Späthymnen abzeichnet, bekommt Böckmann so nicht mehr in den Griff, wie er die schwierigsten Späthymnen aus der Interpretation ausscheidet.

Dagegen hat Böckmann (49) zwischen Mythos und Idealismus einen Gegensatz aufgerichtet, der noch der kritischen Beleuchtung bedarf:

> „Der Mythos richtet sich auf den Bestand des Lebens als solchen, auf dessen gleichbleibende Verhältnisse, er nimmt die Situation, in der der Mensch sich vorfindet, ganz ernst und sucht sie als geistige Wirklichkeit gestalthaft zu fassen. Der Idealismus dagegen tritt aus der gegebenen Situation heraus, nimmt sie als ein Unwirkliches gegenüber dem geistigen Selbstbewußtsein und tritt ihr von diesem aus gebietend und fordernd gegenüber. Indem er so in einen Gegensatz zum unmittelbaren Dasein kommt, steht er dauernd in Gefahr, wirklichkeitsfremd und bloß spekulativ zu werden. Er kann sich nur behaupten, wenn er sich immer wieder an den Gegebenheiten erprobt und zur Wirksamkeit drängt. Er ist notwendig aktiv, vollendet sich überhaupt erst in der gestaltenden, schaffenden Tätigkeit, ist ‚reine Tätigkeit', wie es Fichte formuliert, und lebt nur in der Spannung von Stoff und Form, Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Materie und Geist. Weil er auf diesen Dualismus angewiesen ist, vernichtet er das situationsgebundene mythische Denken und wird unfromm. Denn jede Frömmigkeit setzt doch die Anerkennung des Gegebenen voraus, das Bejahen der einfach vorgefundenen und mitgegebenen Lebensformen und ist die freiwillige Vorausgabe des Nie-überschaubaren. Der Idealismus dagegen will sich in seiner Würde behaupten; er greift der Fremdheit des Lebens gegenüber auf seinen eigenen geistigen Besitz zurück und findet in ihm den wesentlichen Wert. Der Ergebenheit des Gläubigen steht das Bemühen um die Würde des Menschen gegenüber."

Indem Böckmann Hölderlin als den Dichter der gläubigen Ergebung herausarbeitet, der übergeordnete Lebensmächte als mythische feiert, stellt er ihn eindeutig über die Dichter des Idealismus, die „das situationsgebundene mythische Denken vernichten und unfromm werden", nur auf die „Würde des Menschen" bedacht. Als Dichter des Idealismus aber nimmt er Goethe und Schiller zusammen, die die Götternamen „bloß-ästhetisch" brauchen. (318.) Und ausdrücklich setzt er gegen Goethes „Mahomeds Gesang" Hölderlins Rheinhymne ab als mythische Formung gegen eine nur „symbolische" (400), wobei für ihn die „mythische Darstellungsform über die

nfache Symbolgestalt hinaus" reicht (371). Gerade in solcher Anwendung erweist sich die Gegenung mythischen und idealistischen Denkens als eine Konstruktion, die den Blick nach beiden ichtungen hin vereinseitigt.

Es ist geradezu absurd, zu denken, daß Goethe, weil er sich selbst erfüllt in jedem Augenblick, ine „Situation" weniger „ernst nähme" als Hölderlin in seiner Distanz zum Augenblick, nur eil Hölderlin aus „Not und Mangel" sich bedingungslos in die höheren Zusammenhänge hineinäbe. Der Stromgott, den Goethe in „Mahomeds Gesang" gestaltet, mit der Sprachkraft echter ythischer Metaphern, die sich nirgends zur Vermenschlichung verengen, ist volles mythisches igenwesen geworden[5], ganz unabhängig von Goethes Götterselbstgefühl, so unabhängig in iner ausstrahlenden mythischen Weltbewegung, daß der Zuruf: „Bruder, nimm die Brüder it" zum Volksruf der Auslanddeutschen werden konnte (Wittstock); auch der „mythische Horizont" t da mit dem „alten Vater, dem ewigen Ozean". Hölderlins Rheinhymne ist mit der gleichen ühnen Sprachkraft mythischer Metaphern geformt, nur zielt Hölderlin nicht auf die abgeschlossene estalt des Stromgotts, sondern auf das Gesamtgefüge eines mythischen Weltbildes, das den on den Göttern gebändigten Stromtitanen überraschend mit dem „Halbgott" Rousseau zuammenstellt. Böckmann hat sich in sorgsamer Inhaltsnachzeichnung abgemüht, die Einheit der ythischen Formung auch für den Rousseau-Teil aufzuweisen, unter der übergreifenden Formel: otalität des heroischen Lebens von Ursprung, Freiheit und Schicksal (399). Die „mythische Durchringung" spricht er Goethe ab, doch muß er selbst bei Hölderlin einmal „eine fast abstrakte Allgemeinheit" zugeben; dabei ist der Sinnzusammenhang als „Parallele" nicht überzeugend; denn o ist am Bieler See die Bändigung des Dionysischen? Ein Hinweis ist hier nur von der Weltkraft es Reinen her gegeben, die im Ursprung des Stromtitanen ebenso aufglänzt („Ein Rätsel ist Reinentsprungenes" . . . „die reine Stimme der Jugend") wie im Sprachgeist des dionysischen Dichters („die Sprache der Reinesten"). Was aber darin aus der Tiefe aufleuchtet als ein Weltildganzes im Zusammenhang der Menschen und Götter, wäre ebensosehr mythisches wie dealistisches Weltbild zu nennen. Denn Platos Idee des Reinen ist darin eingegangen. Das Mythische aber hält sich nicht im „feiernden Nennen", sondern wird allein aus der höchsten ktivität des Herzens im Ergreifen von Ursprung, Freiheit und Schicksal geboren.

Es wäre ungerecht, nicht immer wieder auf die vorbildliche Sorgfalt hinzuweisen, mit der Böckmann das gesamte Spätwerk durchinterpretiert, vom Hyperion (70 S.) über den Empedokles 50 S.) zur Spätlyrik (150 S.). Immer wieder überraschen die Inhaltsanalysen durch den eindringlichen Willen, das „Mythische" auf die Lebensmächte selbst, damit auf die wirkliche Existenz zurückzubeziehen. Nur kommt trotz der Einbeziehung der dichterischen Sprachform das Dichterische zuwenig aus sich selbst zur Wirkung, immer nur auf die Erlebnisform des Dichters bezogen, eine Ergebung in die übergreifenden Lebensmächte, die Projizierung aufden mythischen Horizont. Während die frühe geistesgeschichtliche Bestimmung und Einordnung Hölderlins auf die Scheidung von „Gefühlskraft" und „Gefühlsordnung" führt, und bis zur Monotonie dann die Hinwendung auf Dauerhaltungen der Seele durchverfolgt wird, gewinnt erst die Analyse der Spätlyrik die Einicht: Mythos ist „Gestaltung des Betroffenseins des Menschen" (370) von den großen Seinsnächten her. Betroffenheit aber ist mehr als Ergebung, und hinter den „Gefühlsordnungen" steht vielmehr die Kraft des Gefühls, das Numinose durch Sprache gegenwärtig zu halten. Die Bedeutung, die Böckmanns Buch zukommt, tritt auch in den weiteren Auseinandersetzungen noch hervor.

3.

Das dritte Hölderlinwerk, von Kurt Hildebrandt, „Hölderlin – Philosophie und Dichtung" (Kohlhammer, Stuttgart 1939), stellt den mit großem Schwung unternommenen Versuch dar, die von Böhm breit entfalteten Materialien eines philosophischen Hölderlin-

[5] Bild in der Dichtung I, 278 ff.

bildes zusammenzunehmen im Sinn der George-Schule zur „Gestalt", die zugleich Böckmanns mythische Feier im „mythischen Weltbild der Spätzeit" mit umgreift. Das gelingt nur dadurch, daß der Philosoph im Dichter und der Dichter im Philosophen verstanden wird als der schlechthinganzheitliche Mensch, die Leibnizsche Monade, die „im mythischen Bilde selbst das Weltall repräsentiert" (261), darum nicht sich begnügend mit dem feiernden Nennen, sondern selber „Weltschöpfer" (216): „Hölderlin setzt seine Existenz ein, wenn er den Gott beschwört" (253). Im Gegensatz zu Böckmann und in Übereinstimmung mit Böhm liegt so aller Nachdruck auf der „heroischen Artung" (40), der „gestaltenden Weltkraft", dem „heroischen Ethos" (74), dem „hohen Selbstbewußtsein" (210).

Wie sich das auswirkt im Gegensatz zu dem, was Böckmann als „Ergebung" in die Mitte rückt, das tritt am klarsten zutage in der Art, wie Hildebrandt das Gedicht „Der Abschied" gegen Böckmann ausdeutet. Es ist eine der genialen Kurzoden, die später auf neun Strophen erweitert ist. Böckmann sieht in dieser Art Erweiterungslyrik den überzeugenden Beweis dafür, daß Hölderlin in der „Distanz zum gegenwärtigen Augenblick" sich immer in die größeren Zusammenhänge ergibt und nie den rhythmischen Ausdruck des ganz konkreten Augenblicks sucht, sondern die Formung einer Dauerhaltung der Seele. Darum sei die Erweiterungslyrik sinnvoll: sie „verallgemeinere die in der Kurzode ausgeformte Situation so lange, bis sie mythisch bedeutsam würde" (B. 302). Gegen Böckmanns Grundbegriff der „Verallgemeinerung" wendet sich Hildebrandt hier überzeugend aus der einfachen Deutung der Kurzode heraus: „Es ist das schlichteste Erlebnis der Trennung, aber die Liebenden fühlen sich als Träger Gottes. Der ungeheure Sprung vom Ich und Du zum Gott ist getan, das Erlebnis ist mythisch — und was wäre zu verallgemeinern?" (212). Tatsächlich ist hier nichts zu verallgemeinern; es wird nur das in der Kurzode zusammengefaßt enthaltene mythische Erlebnis der Liebe als einer göttlichen Weltkraft entfaltet. Und da eben bewährt sich das „hohe Selbstbewußtsein" Hölderlins darin, daß er sich nicht bei der Ergebung in die Übermacht der Liebe beruhigt: „Denn es waltet ein Gott in uns", sondern daß sein heroisches Ethos jenen kühnen Vorgriff, der im Schreckruf: „Mord" liegt, aufnimmt und von da her das Ganze aus der Tiefe der polaren Weltkräfte herauf sich deutet, immer aber auf das unmittelbare Erlebnis, die Trennung von Diotima bezogen. „Den Schutzgott unsrer Liebe verraten vermag ich nicht." Das heißt: ich vermag mich nicht zu trennen. Dennoch wird die Trennung vom „Weltsinn" erzwungen („Aber anderen Fehl denket der Weltsinn sich"); der Alltag zwingt sie ihm ab („es listet die Seele Tag für Tag der Gebrauch uns ab"). Damit aber kann sich Hölderlins heroische Artung nicht beruhigen; er erkennt ein mythisches Weltverhältnis darin. („Seit der gewurzelte allentzweiende Haß Götter und Menschen trennt, muß, mit Blut sie zu sühnen, muß der Liebenden Herz vergehn.") Bei der Deutung dieser Stelle wird sowohl Böckmann wie Hildebrandt ungenau. Böckmann „verallgemeinert": „Der Abschied zwischen den Liebenden wird zum Zeichen der im Leid sich bezeugenden Einheit des Lebens und deshalb als Trennung von Göttern und Menschen verstanden. Durch diese mythische Ausdeutung des Liebesschmerzes wird eine neue Ebene gewonnen." In solcher Begrifflichkeit geht alles Kraftvolle des mythischen Weltakts verloren: Trennung als Sühne für ewigen gewurzelten Haß. Hildebrandt sieht konkreter, aber er trägt eine gar nicht im Gedicht vorgedeutete Auffassung gewaltsam heran: „Nur die Empedokles-Sendung, die entfesselte Welt wieder neu zu beseelen, könnte seinem Leid den tiefen Sinn verleihen." Sühnetod also als Weltentsühnung im Sinn eines Empedoklesopfers. Hildebrandt hat die letzte Fassung nicht mehr herangezogen: „seit die gewurzelte ungestalte, die Furcht, Götter und Menschen trennt". Daß irgendein mythischer Welthaß zwischen Göttern und Menschen herrschen soll, wäre tatsächlich eine willkürliche Hypostase, die dem Leid der Getrennten keinen Sinn verleihen könnte. Es wäre, mit Böckmann gesprochen, eine „neue Ebene". Mit der „Furcht" ist es anders. Sie führt in die Menschenseele zurück, damit in die ganz konkrete Situation: Gontard, der aus Furcht, aus ungestalter Furcht brutal geworden und in Hölderlins Ehre die Ehre der Liebenden verletzt hat. Diese Situation nimmt Hölderlin hier „ganz ernst", er nimmt

e als mythischen Vorgang, nicht auf neuer Ebene, sondern auf der einfachen Grundebene des nmittelbaren Erlebens als einen Riß durch das Weltall, dem „Mord" der Trennung zugeordnet. ier bedarf es dann allerdings keines herangetragenen Empedoklesopfers für ein ganzes Volk. Dieser mythische Weltakt besteht aus sich selbst: Wiederherstellung der durch niedrige Furcht eschändeten Ehre der Liebe. Aber das Gedicht ist damit nicht zu Ende. Endet es in Resignation? Böckmann erschließt ein „Jenseits des Todes": „weil die Liebe sich selbst mythisch versteht, führt e in ein mythisches Jenseitsreich." Auf den Lethetrank selbst geht B. nicht ein. Hildebrandt aßt ihn als „Bild gemeinsamen Tods" und findet einen „Freitod, der nicht das Volk erweckt, innlos". So erscheint ihm das Gedicht, das unveröffentlicht blieb, in der gedanklichen Lösung nvollkommen, nur im seelischen Gehalt herrlich und einfach: „Verewigung des einmaligen wirkichen Erlebens", grade mit dem schlichten Schluß der dritten Fassung: „Und die Lilie duftet olden über dem Bach uns auf". Auch Böckmann würdigt diesen Schluß besonders, gegenüber en älteren Fassungen. Aber seine Würdigung ist wieder äußerste Verallgemeinerung: „Erst durch ie mythische Formel von der Lilie ist dem Gott der Liebe sein eigenster Wirkungsraum gewonnen nd damit in diesem Gedicht vielleicht am schönsten und überzeugendsten das persönliche Gefühlseben in den mythischen Horizont hineingestellt und die Unbedingtheit der Erwartung durchestaltet." Hildebrandt erklärt dagegen: „Der Weg vom Gott der Liebenden zur Lilie am Bach st das Gegenteil einer Verallgemeinerung." Tatsächlich besteht kein Grund, das schlichte Erinnerungsbild von der Lilie zur „mythischen Formel" zu erheben. Es ist so einfach wie möglich aus der gemeinsamen Erinnerung der Liebenden zu verstehen, für die beide diese Erinnerung ein Urerlebnis ihrer Liebe im Trennungsaugenblick bedeuten mag. Aber dies Erlebnis ist eben von Anbeginn als mythisches erfahren. Und der „mythische Horizons" besteht nicht in einem „Jenseits des Todes", zur Verallgemeinerung des persönlichen Gefühlslebens, sondern in dem ganz einfachen Ausblick auf ein Wiedersehen der Liebenden im Alter: „Vielleicht seh' ich in langer Zeit dich einst." Der Lethetrank ist kein Todestrank, das „rettende, heilige Gift" soll nur von dem Sühneakt der Trennung, der als mythischer Weltakt bejaht ist, die Erinnerung an alles Unwürdige und Unreine fernhalten, was von Frankfurt her an „Haß und Liebe" haftet. So durch Lethe geheilt und beraubt, kann der in sein Schicksal Ergebene sein ganzes stolzes Selbstbewußtsein zurücknehmen in den Ausblick auf ein Wiedersehen im Alter, in dem beides umfaßt ist: das Urleid der Trennung und die Erinnerung des erwarmten Herzens, als die der Zeit enthobene, ihnen beiden zuteil gewordene göttliche Dauerkraft der Liebe. Das eben ist mythisches Erleben, in dem nicht, wie Hildebrandt annimmt, gedankliche Lösung und seelischer Gehalt auseinanderfallen, sondern in dem beides im wunderbaren Gleichgewicht sich zu halten weiß: höchstes Selbstbewußtsein und ehrfürchtiges Sich-Ergeben ins Schicksal. Hier ist, mit Böckmann zu sprechen, „die seelische Verbundenheit so wirklich genommen, daß sie Abschied und Tod überwindet". Tod nur nicht im Sinn des wirklichen Tods, sondern der aus der Tiefe des mythischen Erlebens überwundenen Zeit.

Wir haben dies Beispiel so ausführlich genommen, weil grundsätzlich nur am Jetzt und Hier des einzelnen Gedichts die Kritik fruchtbar werden kann, grade da, wo die Deutungen so ins Weite oder ins Allgemeine gehen wie bei Böckmann und Hildebrandt. Während Böckmann sich den Blick verstellt durch seine Setzung einer Grundhaltung der Ergebenheit, aus der er alle Verallgemeinerungen auf den mythischen Horizont hin ableitet, greift Hildebrandt gewaltsam von vorgefaßten philosophischen Einsichten her in die Deutungen ein. Von hier aus läßt sich leicht der notwendige kritische Abstand zu Hildebrandts Gesamtwerk gewinnen. Hildebrandt verzichtet fast ganz auf Gedichtsdeutungen. Er leitet alles aus der einen Grundkonzeption der Leibnizschen Monade ab, als dem „Urbild der Identität", subjektiv und objektiv zugleich (217). Die Anschauungskraft gewinnt er dabei aus dem Gegensatz zu den andern großen Geistern der Klassik, und während er an Schiller nichts so bekämpft wie seine Antithetik, ist seine eigne Darstellung fast ganz auf der Grundantithese: Schiller–Hölderlin aufgebaut. Daß er dabei ein völlig

verzerrtes Schillerbild gibt, ist von der Forschung schon genügend gerügt worden[6]; wir brauchen uns nicht dabei aufzuhalten. Heben wir vielmehr das an Schiller und Hölderlin Gemeinsame hervor, was sich Hildebrandt sozusagen gegen seinen Willen dennoch aufgedrängt hat: Eindeutig ist es das „heroische Ethos" (74), der „ideale große Wille zur Tat". (24) Damit ebenso verbunden: „der heroische Zug des kategorischen Imperativs" (32), das „unbedingte Pflichtgebot, die reine Uneigennützigkeit als Rückgrat des heroischen Pathos" (52). Es führt ihn zur Entdeckung einer Wirkung Schillers auf Hölderlin, die neuartig, doch überzeugend ist: daß die berühmte Strafrede aus dem „Hyperion" beeinflußt sei durch den neunten Brief der „ästhetischen Erziehung": „der Künstler kehre, Mann geworden, in sein Jahrhundert zurück, aber nicht, um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar wie Agamemnons Sohn, um es zu reinigen." (130.) Um so gewichtiger erscheint diese innere Verwandtschaft mit Schiller, je entscheidender die Bedeutung ist, die Hildebrandt der leidenschaftlichen Zornrede im Gefüge des „Hyperion" beimißt, als Ausbruch eines Tatgeistes, der auch gescheitert nichts will als die Volkserneuerung. Hier hätte Hildebrandt wohl Gelegenheit gehabt, den Einfluß oder die Wesensgemeinschaft mit Schiller in die philosophische Tiefe des Hölderlinschen Weltbildes hinein zu erweitern. Daß in der Ode „An Herkules" Schiller gemeint ist, hebt Hildebrandt mit aller Klarheit ans Licht. Von dem „Reiniger Herkules" sagt er nichts, der in der späten Hymne „Aus dem Motivkreis der Titanen" gefeiert wird, „ein reines Schicksal eröffnend". So wenig wie Böhm gewinnt Hildebrandt sein philosophisches Weltbild Hölderlins aus Hölderlins eignen Wortprägungen: die Weltkraft des „Reinen", die entscheidende Bedeutung der „reinigenden" Schicksalseingriffe der Götter macht er sich nirgends zu eigen. Wenn er wohl zugesteht, daß Schillers Härte „Hölderlin heroisch ins Große getrieben habe" (153), so wird er sich nicht bewußt, wie tief er damit Schillers Existenz aus dem mythischen Weltbild Hölderlins herauf bestätigt und berechtigt. Wie weit die Weltkraft des Reinen dabei auf Plato oder zugleich auch auf den großen Reiniger Schiller und sein heroisches Ethos zurückzuführen ist, das wäre dann erst ein weiteres Ziel philosophischer Hölderlinforschung.

Hier allerdings weist das von Hildebrandt errichtete „Gestalt"-Monument wesensmäßig in die entgegengesetzte Richtung. Denn für Hildebrandt vollendet sich Hölderlins mythisches Weltbild in der „Vergottung des Leibes, der Verleibung des Gottes" (184). Es ist die höchste Steigerung des Selbstbewußtseins, daß „die unbewußte Gottnatur darnach strebt, im Menschen zum Gottbewußtsein zu gelangen" (187). So versteht Hildebrandt den Opfertod des Empedokles als den Augenblick, in dem der große Mensch sich zum Gott vollendet, doch nicht als „individuelle Vollendung" (189), sondern im Sinn der Leibnizschen Weltharmonie, um durch seinen Tod das Volk zu verjüngen. Den Vorwurf der Selbstvergottung, den Empedokles sich selbst macht in der ersten Fassung, erklärt Hildebrandt daraus, daß das Volk die göttliche Sphäre nicht mit ihm erfasse, darum ihn zum „Allein-Gott" mache, so daß er selber nun die übrige Natur als entgottet gefühlt habe (187). So habe er dann die Schuld in sich selbst gesucht. Die Gewaltsamkeit, mit der Hildebrandt sich die Dichtung in sein George-Weltbild hineinzwingt, verraten Äußerungen wie: „Die herkömmliche Deutung ... ist sinnlos", „die Wortschuld der ersten Fassung ist unbegreiflich" (178, 187). Tatsächlich hat Hildebrandt über entscheidende Stellen der Dichtung selbst hinweggelesen. So über das frühe Wort des Empedokles: „Denn schwer erkennt der Sterbliche die Reinen." Die Reinen, die „Unsterblichen", das sind ihm die Götter oder die Naturgenien, aber eben als die Reinen gesehen, anders teilhaft der Weltkraft des Reinen als die Menschen. Denen bleibt „der reinigende Tod", „den sie selber sich zur rechten Zeit gewählt", und auch dieser reinigende Tod ist keinem beliebig freigegeben; selbst der Eine, von dem zuletzt der warnende Greis spricht, „der neue Retter", der „Menschen und Götter aussöhnt", er muß sich selbst zerbrechen, sich dem Element zurückgeben, „damit durch seine Hand dem Reinen das Notwendige geschehe" (III, 221). Der dreifache Ansatz zum Empedoklesdrama bedeutet also den

[6] Burger, D. Vj. XVIII Referatheft, S. 105; Böhm, Ztschr. f. Ästh. 1941, 28 ff.

reifachen Versuch, den reinigenden Tod zu begründen. Einmal im Selbstvorwurf der Maßlosigkeit: „ich allein war Gott und sprach's mit frohem Stolz heraus." Das ist nicht „sinnlos" im Weltbild Hölderlins, es entspricht seiner Grundauffassung vom Wesen des Reinen: daß es sich dem Maßlosen entzieht. („Denn unter dem Maße des Rohen braucht es auch, damit das Reine sich kenne.") Das andre Mal liegt die Begründung im Vorwurf des Hermokrates, daß er „den Gott aus sich hinweggeschwätzt". Hildebrandt selbst objektiviert diesen Vorwurf zum notwendigen „Urfrevel des Dichters" (182). Im Ätnafragment dann wird der reinigende Tod begründet aus dem Weltzusammenhang: der Mittler ist nötig, damit „dem Reinen das Notwendige geschehe", damit die untergangsreife Welt gereinigt wird. Auch das bleibt bezogen auf den mythischen Gesamtzusammenhang der Hölderlin-Welt: daß Völker, die „das Maß verloren", der „Reinigung" bedürfen; in der Ode „Der Frieden" sind es die Kriege, durch die die Nemesis die Völker reinigt, wie einst die Sündflut. (V, 136), Im „Empedokles auf dem Ätna" wagt Hölderlin die neue Gestalt des Menschen-Mittlers, der den Auftrag der Reinigung seines Volkes als „göttliches Gesetz" in sich spürt und ihn im „freien Tod" vollzieht, tief einverstanden also mit dem göttlichen Auftrag. Wenn so Empedokles im Tod seinen höchsten Augenblick erlebt, in dem „die göttliche Natur sich göttlich offenbart", so ist dieser Akt der Selbstvollendung nicht Selbstvergottung, sondern Selbsthingabe an ein übergreifendes gottgefügtes All, das zur Reinigung des entarteten Volks des heroischen Beispiels bedarf. Eine reinigende Kraft wird dem Opfertod des Empedokles zugemessen, wie sie sonst nur dem tragischen Tod des Tragödienhelden zugesprochen wird. In Hölderlins Formulierung zum Ödipus: „Daß das grenzenlose Einswerden (von Gott und Mensch) durch grenzenloses Scheiden sich reinigt". Wie sehr es Hölderlins Ehrgeiz im Wettstreit mit Schiller um die Schaffung eines großangelegten Trauerspiels zu tun ist, verrät der Homburger Brief an Schiller selbst, vom September 1799. (Noch das kurze Ätnafragment hält im Entwurf an fünf Akten fest.) Nur wird Schiller überboten, indem der Kreis der tragischen Wirksamkeit über alles Menschliche hinausgeworfen wird, indem das Drama im Grunde gar nicht zwischen Menschen, sondern im All, im mythischen Raum spielen soll, in der Widerspiegelung einer großen Menschenseele, die den Erlösertod Christi überstrahlt im freien Sühnetod für ein Volk. Offenbar ging das über Hölderlins Kraft. Hildebrandt schließt, weil die große Volksgemeinschaft fehlte, die das göttliche Geschehen tragen konnte. (196.)

Wenn Hildebrandts Vergottung des Empedokles das mythische Weltbild allzu gewaltsam vereindeutigt, so führt Böckmanns Deutung des Dramas als Mysterium der verehrenden Feier doch auch zu keiner Klarheit, die überzeugt. Wohl wird der Trennungsstrich zu George streng gezogen: „In ganz andrer Weise als George hält Hölderlin beides aufrecht: antike Leiblichkeit und christliche Vergeistigung" (B. 258). Doch der Versuch, die christliche Erlöserhaltung ganz in die Bindung an die Lebensmächte einzuweltlichen, führt in ein Zwielicht von Motivierungen, die sich gegenseitig aufheben, statt zu vertiefen. Derselbe Empedokles, der seine „Wortschuld" mit dem Tod sühnt, um die frühere „Kraft des Feierns und Dankens" („die christliche Möglichkeit des Dankens") wiederzugewinnen (B. 265), soll zugleich in allem seinem Gegensätzlichen „Ausdruck der Bewegung des Lebens selbst sein", des „einen, in sich unterschiedenen Lebens" (270). Wie noch ein Gefühl der Schuld entstehen soll, wo auch die innere Leere nur Dynamik des Lebens ist (etwa wie der Wechsel der Jahreszeiten in der Natur), ist nicht einzusehen. Dagegen hat Böckmann über das wichtigste Aufbauelement des Charakters auch hier hinweggesehen, die Ehre, als Herrlichkeit des gottnahen Menschen verstanden: daß der so unbegreifliche Tod des Empedokles als reinigender Tod ein Tod der Ehre ist („Ist Ehre nur im Tod? — für mich gibt's andre nicht", III, 158); daß die Sphäre, die Führer und Volk gemeinsam trägt, die der Ehre ist („Ihr Tage meiner Ehre, wo ich rein und ungekränkt mit diesem Volke war", III, 144); daß der Geist, den Empedokles als Vermächtnis ausstrahlt, der des heroischen Täters ist, in Wortfeldern, die der Ehre benachbart sind: „Heldenbrüder, Waffenträger, Tat und Ruhm"; daß die höchste Steigerung solches Ehrvermächtnisses die Verheißung ist: „und seines Ursprungs eingedenk das Leben

lebendige Schöne sucht und gerne sich entfaltet an der Gegenwart des Reinen"; daß zuletzt der „heil'ge Lebensgeist" selber, der über Vergehn und Sterben triumphiert, der „Reine" genannt ist. Hier zeichnet sich als „mythischer Horizont" ein Weltbild der Ehre und des Reinen ab, das unmittelbar in die innerste Bildkraft des Ätnatodes als des Flammentodes führt, ein Sturz in den Abgrund als ein Hinauf zum Äther: „wirst leuchten, jugendliche Flamme, wirst, was sterblich ist, in Seel und Flamme wandeln, daß es mit dir zum heil'gen Äther steigt." (III, 160.)

Wäre Hölderlins Ziel die mythische Feier, das feiernde Nennen, warum sollten die beiden wunderbar vollkommenen lyrischen Akte im Wechsel der Töne ihm nicht genügen? Aber er selbst wirft die Frage hinein: „Warum lässest du zu sterben deinen Helden so leicht es werden, Natur?" Es geht nicht um feierndes Nennen, es geht um einen reinigenden Tod. Darum der zweite, der dritte Versuch, die keinen Abschluß finden. Ist aber dieser Tod, wie Hildebrandt will, „religionsgründend" geworden? (192). Ist die Tragödie „zum Bild einer neuen Religion" geworden? (159). Ist Empedokles zuletzt der „Berufene, der tötet und belebt, in dem und durch den eine Welt sich in sich auflöst und erneut"? Keine noch so ehrfürchtige Hölderlinbegeisterung darf darüber hinwegsehen, daß der Athnaentwurf durchaus unvollendet bleibt, nicht nur in der christusnahen Vision des Volkserlösers, der doch nur einem sterbenden Volk den Schwanengesang singt, auch in der entfesselteren dionysischen Todeslust, die überraschend jetzt zweimal in den Wunsch ausbricht, gemeinsam in den Tod zu gehen. Nur im heroischen Umriß fassen sich die gewaltigen Spannungen zusammen in die Formel: „in freiem Tod nach göttlichem Gesetz". Gegen Böckmann mit seiner Scheidung des idealistischen und mythischen Denkens (49) darf man hier wohl fragen: wer hat die tragische Situation, in der der Mensch sich vorfindet, als geistige Wirklichkeit gestalthafter gefaßt und insofern ernster genommen: Schiller und Kleist, die großen Tragiker, oder Hölderlin, der als Hymniker vergebens um eine mythische Tragödie ringt? Jenseits jener unfruchtbaren Scheidung ringen sie alle um den selben idealistischen Grundsinn der Existenz: daß der Tod nur ein Tor ist für den, der das „reine" Leben will. „Der Tod hat eine reinigende Kraft," sagt Don Cesar. Tiefer philosophisch hat Hölderlin in seinem Weltbild um die Weltkraft des Reinen gerungen, im Geist einer „mythischen Humanität". (Böhm, Ztschr. f. Ästh. 1941, 30.) Vermächtnis des Empedokles bleibt das Mysterium von der Herrlichkeit des todüberwindenden Menschen als Brücke zwischen Volk und Natur, Volk und Gott, Selbstvollendung im Selbstopfer, als ein Gnadenakt, in dem der Mensch des Göttlich-Reinen teilhaftig und solcher Teilhabe gewürdigt wird.

Die Gewaltsamkeit, mit der Hildebrandt über die Dichtung selbst hinweg sein Hölderlinbild im Geist Georgescher Gestalt aus philosophischer Gesamtschau hinstellt, nimmt sich ihre Rechtfertigung aus dem Versuch, Hölderlin dem ästhetischen Bereich ganz zu entreißen und in kühner Heroisierung dem Vaterländisch-Lebendigen zuzuweisen. Wenn die sogenannte Flucht aus Jena in über 50 Seiten aus einer philosophischen Lebenskrise des ganzheitlichen Menschen erklärt wird (48—101), so dient das ebenso zur Vertiefung des herkömmlichen Hölderlinbildes wie die Durchheroisierung des Hyperionromans und das Herausarbeiten des vaterländischen Gedankens vom Pathos der Frühzeit über den „Tod fürs Vaterland" bis zur vaterländischen Bewegung der großen Oden und der inneren Ausrichtung des Spätwerks auf die „deutsche Wiedergeburt". Die Zuverlässigkeit im einzelnen, die Böhms und Böckmanns Werke auszeichnet, ist völlig aufgegeben. Doch wenn die Hymne: „Früh, wenn am Feiertage" zusammengenommen wird in den Satz: „In dieser Hymne lebt der höchste göttliche Augenblick" (256), so ist damit der Wesenskern tiefer getroffen als in dem, was Böhm und Böckmann zu der Hymne sagen. Die Grundverschiedenheit aber, die in den drei großen Hölderlinwerken hervortritt über das eigentliche Wesen Hölderlins, legt die Frage nah, ob die Methoden, die hier angewandt werden, die dem Hölderlinschen Sprachwerk gemäßen sind. Ob ich den Grundbegriff des Zyklikers herantrage oder den des mythischen Horizonts oder den der ganzheitlichen Monade, immer arbeite

ich mit Begriffen, die Hölderlin selbst nicht wesensmäßig aus sich entwickelt hat. (Das „Mythische" begegnet erst im Fragment über die Religion aus der Homburger Zeit in die schwierigste Spekulation verhüllt.) Muß das Weltbild nicht aus der Tiefe dieser Dichtung selbst heraufgehoben werden? Ist es überhaupt philosophisch herauszulösen aus dem Dichterwort? Und wenn es hier wirklich um mythische Daseinstiefe geht, kann dann eine geistesgeschichtliche Analyse genügen?

4.

Es ist der Vorzug des Hölderlinwerks von Romano Guardini, Hölderlin Weltbild und Frömmigkeit (Hegner, Leipzig 1940), daß es zur Besinnung auf diese Grundfragen durch seine eigne, völlig andre Einstellung von vornherein zwingt. Denn Guardini betrachtet Hölderlin gar nicht als Dichter im Geist der Klassik, als Schöpfer autonomer Kunstwerke, sondern als einen Seherdichter, der im Auftrag, im „Dienst des Anrufs" einer „das individuelle Sein überschreitenden Macht" spricht. Guardini befragt so Hölderlin nicht als Wissenschaftler, dem es um die „Erlebnisform seherischer Dichtung" zu tun ist, sondern als religiöser Mensch, der erfahren will, wie hier Welt, Mensch und Göttliches erscheint. So hält er sich nur an die Dichtung selbst, ohne Rücksicht auf das Leben oder auf philosophische Untergründungen. Der außerordentliche Ernst aber, mit dem hier gefragt wird, die Genauigkeit, mit der das gesamte Werk aus einem überragenden Geist und tiefem Wissen um echte Frömmigkeit durchpflügt wird, läßt Guardinis Versuch ebenbürtig neben die wissenschaftlichen Hölderlindeutungen treten. Am nächsten zeigt sich dabei Guardini Böckmanns Auffassung verwandt, sofern die Haltung der Ergebenheit dem zum religiösen Dienst gerufenen Seher gemäßer scheint als das heroische Ethos eines philosophisch selbständigen Hölderlin. Dennoch ist in der Abkehr von allem Psychologischen mit der „Entrückungszone", aus der heraus die Numina in die Sprache hinein wirken, ein Standpunkt gewonnen, der die Gebilde der Dichtung genau so ganzheitlich zu sehen zwingt, wie sie dem philosophischen Standpunkt erscheinen.

Eine wunderbare Weiträumigkeit des Weltbilds ist es, die Guardini im ganzen vermittelt, indem er in fünf Kreisen die Numina entfaltet, die wenigen Grundmächte oder Sinnzusammenhänge vor- und überpersönlicher Art, die als Götter erfahren werden: Ströme und Berge, Meer, Regen, Gewitter, Vater Äther und Mutter Erde, der Zeitgeist, der Gott in uns (der „Kern der Individualität"), die Schutzgeister der Toten, die Werte des hohen Daseins, Ehre, Freiheit, Tat und Kampf, dann allumfassend die Natur, und die Götter im besonderen Sinn: Herakles, Dionysos, Christus. Wenige „Erfahrungen, Bilder, Gedanken kehren immer wieder, jedesmal so, daß sie das ganze Dasein enthalten". Mit unermüdlicher Erfühlung werden sie auf ihre „abgründige Welt-Innigkeit" ausgeschöpft.

Auch Guardini trägt eine Grundanschauung heran, die nicht aus Hölderlin selbst gewonnen ist, die des gläubigen katholischen Christen, doch er beschränkt sich darauf, sie gleichsam außerhalb des Werks in einem kurzen Sonderkapitel zusammenzufassen (335—354): daß „Götter" für ihn nichts andres sind als „Ausdruck der Tatsache, daß der Mensch den Lebendigen Gott verlassen und die Herrschaft über sich selbst und die Welt beansprucht hat". (336) oder auch: „Weisen, wie eine von Gott im Wesen der Welt gestellte Entscheidung wider Ihn vollzogen wird". („Noch indem der Mensch die Weltgestalten zu Göttern macht, steht er unter der Weisung des Lebendigen Gottes und gibt, wenn auch in der Form des Abfalls, ihm die Ehre".) Guardini ordnet aber diesen Abfall so ein, daß der zur „Eintönigkeit, Gleichgültigkeit und Ohnmacht" führende Monotheismus eines Dichters wie Hölderlin bedürfe, um „die verlorene Vielfältigkeit des Numinosen wieder zu entdecken" (348). Das befähigt ihn, vorbehaltlos an die Hölderlinsche Welt heranzutreten und sie auf ihre numinosen Kräfte zu befragen.

Hier liegt der Wert des Guardinischen Buches darin, daß der religiös Ergriffene tiefer zu fragen weiß als der Geisteswissenschaftler oder der Philosoph. Gemeinsam mit ihnen ist ihm die Einsicht, daß „die Götter keine Wesen sind neben der Natur, sondern die Grundwirklichkeiten dieser Natur

selbst" (483). Was aber Guardini nun sucht, ist grade nicht die schon rational verfestigte Stufe des feiernden Nennens, sondern das vor allem Sprechen liegende Betroffensein, die innere Bewegtheit, die dem ungeheuren Mächtekampf in der Natur entspricht und die die hymnische Form gewinnt, indem sie dies Ungeheure zu meistern sucht (470). „Beschwörungen" sind es, da „das Dasein immerfort von der Zerreißung bedroht ist" (473). Von hier aus bekommt auch das Wesen des „Mythischen" ein andres Gesicht als bei Böckmann: es ist das jeder Ordnung entzogene „ungeheure, immer fortgehende Spielen und Kämpfen von Wesenheiten und Mächten", dessen Zusammenhang, „nie als Ganzes übersehbar", doch „im Einzelnen stets das Ganze gegenwärtig" hält. So sind es grade die spätesten Hymnen, an denen sich Guardinis Deutungskunst erprobt, und hier scheint uns die Erweiterung über Böckmanns Begriff des „mythischen Horizonts" am greifbarsten deutlich: Andenken (53 ff.), Ister (41 ff. 477 ff.), Erntezeit (464 ff.) Winkel von Hardt (157 ff.). Wenn aber die Himmlischen (474 ff.) Rheinhymne (30 ff., 59 ff.) Pathmos (522 ff.). Auch Böckmann hat Rheinhymne und Pathmos durchverdeutlicht. Während er immer darauf zielt, die „gewohnte Gefügtheit des dichterischen Gebildes" herzustellen, d. h. mit unermüdlichem Scharfsinn auch noch das Dunkle durchzuverständlichen und auf seine Grundbegriffe zu beziehen, gibt Guardini allein das im Wort Vergegenständlichte aus der tieferen Ganzheit des religiösen Sinns, das „pneumatische Element" als das, „woran das Schicksal der Welt hängt" (481). So zielt er nicht auf den „Zusammenhang für das gewöhnliche Bewußtsein" (482), sondern darauf, daß „eines ganz im andern" sein soll, die „Vielheit in die Einheit einbegriffen"; eben damit meint er im Grunde dasselbe, was der Philosoph will, wie er sich denn ausdrücklich auf den neuplatonischen Begriff vom höchsten Einen bezieht. Nur eben nicht im philosophischen Zusammenhang gedacht, sondern im Gegenständlichen der Dichtung aufgefunden. In der „Rheinhymne" z. B. verzichtet er darauf, eine logisch greifbare Parallele zwischen Rheinschicksal, und Rousseau herzustellen die tatsächlich nicht herzustellen ist. Er nimmt Rousseau als Name für „die große menschliche Existenz, nach dem Bild des Stroms gebaut" (70). Wenn ihm der auf die Schultern gehäufte Himmel die Gestalt des Herakles heranruft, betont er mehr den „Ordner des Chaos", der die gesetzlose Fülle mit dem „Unbedingten des Reinsten" zusammenbindet, als den Dionysier. Die lösende Abendstimmung wird dann als reine Vergegenwärtigung genommen, Hinwendung zur unterdes gewandelten Umgebung. Damit „ist die Vision vergangen"; Rückwendung auf die Schwere des eignen Schicksals und den Trost höchsten menschlichen Vorbilds: Sokrates, der „die Enden des Daseins, das Dionysche und das Apollinische, zum vollkommnen Ring bindet". Guardinis Offenheit vermag hier grade am Schluß der Dichtung voller gerecht zu werden als Böckmanns konstruktive Deutung. So bezieht er die Sinclair-Widmung in ihrem bedrohenden Gehalt noch in die Ganzheitlichkeit des Gedichtes ein: „als besänftigende Sühne an die Mächte der Dunkelheit". Die große innere Einheit des Gedichts ergibt sich so vom Numen des Stromelements her (dem „Element des Daseins, welches möglich macht, was dem ins Selbst eingeschlossenen Willen nicht gelingt", „wodurch die Reinen alle Proben bestehen", „Geheimnis der Verbindung schlechthin".80), als das ins Apollinische gebändigte Dionysische, dargeboten an reiner Existenz (Jüngling-Strom, Dichter, der die Sprache der Reinesten spricht). Das erscheint gegenständlicher und zugleich geheimnisbewahrender als Böckmanns Formel, die den Gehalt des Gedichts auf die logische Ebene bringt: „Totalität des heroischen Lebens von Ursprung, Freiheit, Schicksal".

Es vermag zugleich die Beziehung zu Goethes Stromgesang klarer zu erhellen, die auch von Guardini gezogen worden ist. Für Guardini ist Goethes „Mahomeds Gesang" Stromsymbol. Bei der Rheinhymne spricht er „vom mythischen Charakter der Hölderlinschen Symbolik" (63). Den Unterschied sieht er darin, daß Hölderlin „mehr meint". Er meint „eine numinose Wirklichkeit": Strom, so besessen von seiner Vision, daß er selbst mit „in das Geschaute hineingezogen wird". Guardini greift erklärend zurück auf eine mythische „Märchenstufe", die sich dem Wesen Strom tiefer, unbewußter, kindlicher öffne als selbst Goethe. Da für Guardini

hier zugleich die ganze Kluft aufgerissen ist zwischen dem autonomen Künstler mit seiner ästhetischen Autonomie von der Renaissance her und dem Seherdichter, der an ein „religiöses Auftragsbewußtsein gebunden ist" (28), wird hier eine Frage von ganz grundsätzlicher Bedeutung in Bewegung gebracht. Der Spalt, den Böckmann in den Idealismus getrieben hat mit dem Gegensatz: Mythos und Symbol (im Sinn von Nur-Symbol), bekommt in der katholisch-religiösen Blickstellung das Abgrundhafte eines Weltzwiespalts von hybrishafter Selbstgestaltung und vorbewußt numinoser Betroffenheit des wirklich Gläubigen, sei es auch nur eines Weltgläubigen wie Hölderlin. Demgegenüber sei Guardini an seine eigne religiöse Untergründung auch des Symbols erinnert („auf Grund frühester, tiefster religiöser Eindrücke" 24). Auch der autonome Künstler ist weltgläubig im Sinn echter religiöser Betroffenheit. Wenn Goethe in seiner Betroffenheit von der Allgewalt des Rheinstroms in der Hymne: „Mahomeds Gesang" ein Symbol des Genius dichtet, so tut er es doch aus derselben mythischen Schau des Stromwesens wie Hölderlin. Hölderlin nur will die Polarität des Dionysischen und des Apollinischen als echtes gottgefügtes Sein umfassen, vom Untergrund einer dionysischen Naturoffenheit her, die von schwäbisch-hellenischer Klassizität immer ins Maßvolle gezügelt ist, und so gibt er den titanisch-dionysischen Jüngling-Strom in der Bändigung durch die schicksalgestaltenden Götter. Goethe durchformt den Gesamtablauf des Stromwesens als apollinisches Führerschicksal, mit den Mitteln apollinischer Gestalt. Darum ist Goethes Stromgesang ganz „autonomes Kunstwerk", Hölderlins Rheinhymne nimmt (wie in der Offenbarung Johannis) den Offenbarenden im Augenblick der Vision ebenso mit in die Gestalt hinein wie den Ausgriff auf den dionysischen Dichter und die Widmung an Sinclair. Der Gegensatz zu Goethes Stromgesang aber kann hier kein grundsätzlicher sein. Beide gestalten dasselbe Stromwesen und beide aus mythischer Schau, nur der eine apollinisch, der andere dionysisch-apollinisch. Beide sind Künstler, und beiden schwebt vor der gleiche Kunstbegriff des Schönen. Nur der Inhalt dieses Schönheitsbegriffs ist offenbar ein andrer. Für Hölderlin bedeutet Schönheit, wie Guardini es bei Diotima zu formulieren sucht: „keine ästhetische, sondern eine daseinshafte, und zwar religiöse Bestimmung: die Tatsache, daß in ihr das Sein blüht, das Geheimnis sich öffnet, das Ganze gegenwärtig wird" (395). Für Goethe wird immer seine weitumgreifendste Fassung der „wahren Symbolik" gelten: „wo das Besondre das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen". Auch das aber ist kein nur-ästhetischer Schönheitsbegriff, sondern immer der rücksichtslose Griff in die Mitte des Daseins selbst. Vor solcher Gemeinsamkeit protestantisch-idealistischer Weltdurchgeistung wird sich der Katholik immer auf sein Glaubensdogma von der zu erlösenden Welt verwiesen sehen.

Von hier aus wird dann auch die Begrenzung des Guardinischen Hölderlinbildes deutlich. Denn bei Hölderlin ist die Weltdurchgeistung, das große Weltstaunen auf den heroischen Menschen gestellt, der sich dem Zug zum Abgrund entgegenstemmt. Eben diese heroische Artung kommt bei Guardini nicht zur vollen Würdigung. Die „Normen des Rechten, Ehrenhaften und Großen" werden wohl genannt im zweiten (kleinsten) Kreis („Der Mensch und die Geschichte"), doch „Tat und Kampf" sind auf sechs Seiten zusammengedrängt (in einem Buch von 564 Seiten). An der Deutung der Hyperiongestalt wird der Grundmangel besonders offenbar. Guardini zitiert das entscheidende Wort Diotimas, jenes im Roman gesperrt gedruckte Wort: „Wem einmal so wie dir die ganze Seele beleidigt war, der ruht nicht mehr in einzelner Freude." Guardini erklärt dazu: „In Wahrheit ist ihm durchaus nicht die ganze Seele beleidigt, eines solchen Ernstes ist er nicht fähig" (381). Damit ist die eigentliche Herzkraft, die stählerne Mitte aus diesem zerbrechlichen Kämpfer herausgebrochen: die Ehre, die in der Volksehre, der Vaterlandsehre gegründete Ehre. Und angezweifelt ist zugleich der absolute Wert dieser Liebe, die auf die reinste Seelenwahrheit gegründet ist. Dann soll wohl auch jenes andre Wort nicht gelten oder nur als verliebte Täuschung

gelten: „Je unergründlicher er leidet, um so unergründlich mächtiger ist er." Was Guardini an Hyperion als „Selbstsucht" abwertet, ist die dämonische Ungenügsamkeit der heroischen Seele, deren höchster Wert zugleich ihre höchste Gefahr ist: die ihrem Schicksal zustürzende Ehre. Jener Heroismus des Tragischen, der sich in die Weltformel zusammenfaßt: „Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor, und würde Geist, wenn nicht der alte stumme Fels, das Schicksal ihr entgegenstände." Indem Guardini das Gesamtgeschehen auf die göttliche All-Einheit der Natur zurückführt, die in Hyperions Willkür sich selbst als Trennung widerfährt, um zuletzt Rettung und Neubeginn heraufzuführen, gelingt ihm wohl, das pneumatische Element, die Geistmacht Natur, die „Geheimnisströmung", die „Innigkeit" auch hier als Tiefengrund zu vergegenständlichen. Und darin berührt er sich dann mit dem Ganzheitlichen der philosophischen Deutung. Nur die entscheidenden Akzente liegen grundanders: bei Guardini in jenem Pneumatischen, dem göttlichen Schöpferatem, der immer noch vom Hauch des Christlichen angeweht ist, bei Hildebrandt dagegen im Heroisch-Vaterländischen, im Tathaften, das auch scheiternd immer auf die „Erweckung des Volksgeists" gerichtet bleibt. Der ganze Gegensatz eines auf den Volksgrund der Freiheitskriege vordeutenden Idealismus und eines menschheitlichen Katholizismus richtet sich dahinter auf. Die Böckmannsche Deutung hält sich hier in einer verallgemeinernden Mitte: die Grundhaltung der „Ergebung", die sich formkräftig nur erhält im „mythischen Feiern" (B. 106), führt ihn in Guardinis Nähe, eine „pietistisch-christliche Seelenbetrachtung auf lebensimmanenter Grundlage" (105); doch im starken Herausarbeiten des Griechenideals, im „Vereinen von Naturſymbol und Griechenſymbol" (135) müht er sich um ein wechselseitiges Durchdringen von Selbstbehauptung und Hingabe (145), wie sie im Tod Alabandas und im Tod Diotimas zuletzt als Gegenerfahrungen Hyperion bestimmen, dennoch mit dem Übergewicht der „Hingabe an das Gesamtleben", der über das Selbstbewußtsein hinausgehenden Liebe, die „die Verehrung der Lebensmächte sucht". (150.) Sowohl bei Guardini wie bei Böckmann wird die Zornrede auf die Deutschen zuletzt zur notgedrungenen Randform (wenn B. sie wohl auch noch als „höchsten Formungsanspruch" einzubeziehen weiß). Die Wucht des reinigenden Gewitters, die Hildebrandt ihr gibt, mit dem heroischen Ethos Schillers im Hintergrund, hat weder in der Welt des feiernden Nennens noch in der der pneumatischen Erregung Raum. Eben hier klaffen dann die Gegensätze hinter allen sich berührenden Formulierungen, die auf das „Eine in sich Unterschiedne" zurückgehen, wirklich auseinander: Ist das „Schöne", das Ganzheitliche, das darin angesprochen wird, mit der „Auflösung der Dissonanzen in einem gewissen Charakter" ästhetisch gemeint oder religiös oder vaterländisch? Ist der elegische Grundton still ergebenes feierndes Nennen oder eine im Grunde unbefriedigte Weltgläubigkeit oder wie die Gewitterwolke, die den Blitz künftiger Taten verhüllt?

Für Guardinis Hölderlinbild ist es entscheidend, daß ein Grundbegriff gar nicht aufgenommen ist: der der „Reinigung". Daß Hyperion und Alabanda sich als „Boten der Nemesis" fühlen, die Erde zu „reinigen" (III, 116), daß hier ein heroisches Ethos vorgedeutet ist, das Hyperions Tatentschlüsse der „Selbstsucht" enthebt, findet so wenig Beachtung wie der „reinigende Tod" des Empedokles, um sein Volk zu verjüngen. Das Volk tritt bei Guardini ganz zurück. Er sieht an Empedokles nur die dionysische Existenz und ihre Schuld. Diese sieht er überraschend tief: als Vorgang der göttlichen Natur selbst in ihrem Priester, der sie verkünden sollte, um dann im freien opfernden Selbsttod „ihre Allheit durchbrechen zu lassen" (458). Ein eingeborener Zug zum Abgrund also, dem „Todesbund" gemäß, den er mit der Natur geschlossen. Die Schuld ist dann die, daß er nicht auf der Höhe der dionysischen „Aufgipfelung" sein göttliches Gleichgewicht geopfert, freiwillig, sondern daß er gezögert und, von sich berauscht, sich verselbstet hat, sich „Gott genannt"; dadurch ist dann das Gleichgewicht zerbrochen, „die Urſünde der Zerreißung ist geschehen" (444). Und so muß Empedokles sein Opfer nun aus Not tun, als Sühne dafür, daß der Glanz der Allbezogenheit von ihm gewichen, daß er die „weltmystische Erfahrung" nicht „rein" gehalten. Das Drama ist damit entschiedener als bei Böckmann dem Tiefenraum des Mysteriums

geöffnet, der Mensch ein von den Mächten Bewirkter. Ganz zurückgetreten aber ist das Großmenschlich-Titanische des Volksführers, wie denn die Ätnafassung unberücksichtigt geblieben ist. Guardini sieht vielmehr das Eigentümliche des Empedokles darin, daß er, an sich ein Halbgott, die Ungebrochenheit des Titanen nicht mehr besitze, daß er eine allzu zarte und tiefe Seele habe, eine Art Christusseele (431). Diese Innerlichkeit wird dann auf die Todeslust, auf den dionysischen Charakter bezogen. *Auch hier wird damit das Herzstück aus dem Empedokescharakter herausgebrochen: daß nämlich seine Innerlichkeit seine Ehre ist*, jener empfindlichste und zugleich stählernste idealistische Kern des Selbst, dem der Tod nur als „reinigender Tod" gemäß ist, in der freien Verantwortung für sein Volk. Diese Ehre als der fordernde Selbstwert ist *die entscheidende Gegenkraft gegen den Sog des Abgrunds*, auch da, wo sie wie bei Empedokles, dem „Todfeind aller einseitigen Existenz", aus Ungenügsamkeit auf den Flammentod hinzielt, der ins Reine, in den Äther enthebt. Es ist dieselbe zähe, stählerne Kraft, die Hölderlin antreibt, den Tod seines Helden immer tiefer zu begründen, vom zürnenden Entschluß: „Soll ich Knechten gleich den Tag der Unehr überleben?" bis zum Ausgriff in die klare gesetzhafte Todesüberwindung zur Ehre der Götter: „zu enden hier, befreit von andrer Pflicht, in freiem Tod, nach göttlichem Gesetz". Guardini zitiert selber aus den Variationen zur Schlußszene der ersten Fassung das Wort des Pausanias: „Verdamme nicht den Herrlichen, dem seine Ehre so zum Unglück ward" (433). Hier ist das hohe verantwortliche Selbstbewußtsein gegründet, aus dem heraus Hölderlin in der Ätnafassung einen Tod der Reinigung, der Volksentsühnung wagt, der sich dem Erlösertod Christi an die Seite stellt, ohne des christlichen Heilsdogmas zu bedürfen. Von hier aus ist es begreiflich, daß Guardini die Ätnafassung übergeht und den kühnen und heroischen Akt einer Weltreinigung als immer wiederkehrende Lebensnotwendigkeit im Hölderlinschen Lebensraum nicht erkennt, weil für ihn keine Reinigung ohne den Erlösungseingriff Gottes denkbar ist.

Damit erweist sich Guardinis Buch doch als *eine vorwiegend religionsphänomenologische Untersuchung*, die Hölderlin auf seine Ausdrucksformen religiöser Betroffenheit befragt. Wohl vermag sie die Wirklichkeit der Numina voller und in ihrer „abgründigen Weltinnigkeit" erfühlter zu entfalten als die früheren Ausleger, doch entzieht sich ihr der eigentliche protestantisch-idealistische Kern der Hölderlinschen Frömmigkeit. Wenn Guardini Hölderlin betrachtet als den, der in einer „von Verheißung und Drohung erfüllten göttergeschichtlichen Wende steht" (307), ausharrend, ob die Numina kommen oder nicht (mit dem stillen Glauben, daß Hölderlin, wenn ihn nicht Apollo geschlagen, der Christusgestalt entgegengereift wäre), dann unterschätzt er den heroisch schöpferischen Volksgrund der deutschen Bewegung grade in der urwüchsigen Ausprägung des schwäbischen Stammesgeists. Für diesen Volksgrund fühlt sich Hölderlin als Seelsorger berufen, hier liegt die Lebenswurzel dessen, was man seine vaterländische Sendung genannt hat, gipfelnd in der Prophetie von der Wiederkehr der Götter. Hier eben zeigt sich, daß ein Jahrtausend feierndes Nennen unter dem Glaubensdruck der christlichen Dogmatik die Urbilder der Ehre, die aus dem fordernden Selbstwert eines sich suchenden Volkes kommen, nicht hat brechen oder verbiegen können. Solchem Mißverstehen Hölderlins gegenüber aber kann es die Aufgabe der Forschung nicht sein, Hölderlins religiöse Welttiefe von vornherein herauszuspalten aus dem Gesamtgefüge des deutschen Idealismus und Gegensätze wie mythisches und idealistisches Denken herzustellen. Es geht vielmehr darum, aus der Tiefe des Hölderlinschen Weltbildes heraufzuholen, was uns den Existenzgrund des deutschen Idealismus tiefer, mächtiger und weiträumiger erhellen läßt; als den ewig ergiebigen Nährboden unserer heute so dämonisch bedrohten Kultur. Das rückt dann die Hölderlinforschung erst in den geistigen Forschungszusammenhang unsrer Gegenwart.[7] Nur allerdings wird das für diesen großen Seherdichter,

[7] Hans Heyse, Idee und Existenz, 1935; Kant-Studien, Bd. 42, 3 ff. (1943). Kurt Hancke, Deutscher Aufstand gegen den Westen, 1940. 2. Aufl. 1941.

der nun einmal als Dichter und nicht als Philosoph schöpferisch geworden ist, nicht aus einer herangetragenen philosophischen Grundlegung, sondern allein aus der gründlichsten Auslegung des dichterischen Worts zu gewinnen sein.

Welche Gefahr dabei in einer rein phänomenologischen Einstellung liegt, die über den Wesenskern im verpflichtenden Grundverhältnis von Ehre und Ehrfurcht hinweggeht, sei bei Guardini noch an einem weiterführenden Beispiel aufgewiesen. Guardini zieht beim Eingang der Pathmoshymne ohne weiteres Rilkes „Stundenbuch" zum Vergleich desselben religiösen Erlebens heran. Bei Hölderlin heißt es: „Nah ist / und schwer zu fassen der Gott / Wo aber Gefahr ist, wächst / das Rettende auch." Bei Rilke: „Du, Nachbar Gott! wenn ich dich manches Mal / in langer Nacht mit hartem Klopfen störe." Hölderlin hält ehrfürchtig eine strenge numinose Sphäre fest, durch die Wahrheitskraft des Widersprüchlichen spricht sie uns an, eine heldisch wagende Haltung zugleich drückt sich aus, verstärkt den Ernst: Gott – Gefahr. Rilke reißt die Gottvorstellung in den banalen Alltag hinein; die trennende „Wand" der Bilder, von der er spricht, bleibt eine fiktive Wand, verrät nur in ihrer gottsüchtigen Bilderfülle Unsicherheit und Unernst. Wie aus Erz gegossen steht dagegen die klare Glaubensaussage: „Nah ist . . . der Gott." Ehrfurcht, die das Sakrale als aufbauende, reinigende Macht erkennt, und gottsüchtige, abstandlose Hingabe sind hier die Gegensatzpaare, hinter denen ein Abgrund klafft, der sich beliebig durchtiefen läßt. Wenn Guardini selbst Hölderlins Grundwesen als „Reinheit" erkennt (13), so zeigt Rilkes Ausgestaltung des „Todgebärers" im „Stundenbuch", die unter den Gottesanruf gestellte Verherrlichung des Zeugungsglieds, eine Mischlust von Heiligem und Sinnlichem, die jede Vergleichung der beiden Dichter ausschließt. Der Gegensatz, der sich bis in die einzelne Sprachform aufzeigen läßt als Gegensatz einer romantisch-mystischen und einer klassisch-mythischen Metaphorik[8], bleibt bestimmend auch für Rilkes spätere, durchgeistigtere Stufen, die Guardini noch mehrfach heranzieht. Es führt hinter die ästhetisch ausgeprägten Sprachformen auf den entgegengesetzten Existenzgrund des Charakters und sein Verhalten zur Welt zurück. Auch die „Betroffenheit" ist eine grundandre in der heroisch-stolzen Hymne: „Wenn aber die Himmlischen" mit ihrer mythischen Gestaltung des Blitzes und in dem Weltangstschrei der ersten Duineser Elegie (475). Es kann nur klarer verdeutlichen, wie sehr zu einer tiefen und starken Ehrfurcht eine starke Ehre gehört, die ihren Selbstwert bei allem Abstand festhält.

Auch Böckmann zieht an einer Stelle vergleichend Rilkes Duineser Elegien heran (184), allerdings rein formästhetisch. Doch ein reines Formästhetisches gibt es eben nicht in Bereichen, in denen es um das Schicksal der Seele geht. Der Begriff der „gleitenden Verknüpfung", den Böckmann verallgemeinernd hier einführt, verdeckt völlig verschiedene Vorgänge. Wenn Hölderlins Spätlyrik auf eine strenge (logisch greifbare) Folge der Gedichtelemente verzichtet, so geschieht das aus einer die Bedrohtheit des Daseins durchdringenden Glaubensfülle, der sich im Strom des Glaubens die Dinge überraschend zusammenordnen, weil im Grunde, wie Guardini es ausdrückt, „im Einzelnen stets das Ganze gegenwärtig" ist. (So dringt z. B. in die Neckarlandschaft ganz spontan und selbstverständlich Griechenland ein.) Für Rilke dagegen ist die gleitende Verknüpfung die Wesensform eines offen immer ins Dunkle, ins unbegrenzt Mögliche Fragenden. Und so eignet sich der Ausdruck „gleitende Verknüpfung" mit dem Stimmungston des Gleitend-Vergleitenden tatsächlich nur für die offene Haltung Rilkes. Für die gesammelte Kraft der Hölderlinschen Spätlyrik gibt sie ein falsches Bild, keins, das der harten Fügung im Syntaktischen entspricht. Hinter dieser gesammelten Kraft steht eben ein starkes, heroisches, bei aller Zartheit und Gebrechlichkeit aus der Tiefenkraft der Ehre herauf unüberwindliches Selbst, das im Zusammenspannen des antiken und christlichen Weltbilds zerbrechen, aber nicht nachgeben kann. Eben diese ringende Tiefenkraft ist es, die Böckmanns „feierndes Nennen" nicht spüren läßt. Damit verwischt sich auch der Gegensatz zu Rilkes unterschiedslosem „Rühmen".

[8]) Bild in der Dichtung I, 348 ff.—283 ff.

Die Frage bleibt: wie steht Hölderlins geheimnisvolles Weltbild im Gesamt der deutschen Bewegung in seiner Wirkung für uns heute da? Die offenbarende Gewalt seiner Sprache führt auf ein ganzheitliches Welterleben, das je anders philosophisch, vaterländisch, mythisch, religiös gedeutet wird. Das Wort des Heraklid, „das Eine in sich selber Unterschiedne" hat Hölderlin selbst im Hyperion in die Mitte gerückt als „das Wesen der Schönheit". Daß das ein nur-ästhetischer Begriff sei, wird von allen Ausdeutern geleugnet, auch von Böhm, der die Götter für Metaphern hält. Was für eine welthaltige Kraft darin wirkt, kann überzeugend nur die Dichtung selbst ausstrahlen. Guardinis Hinweis auf Numina, die vergegenwärtigt werden, hat den Forschungshorizont mächtig erweitert. Dennoch hat er hinter Hölderlins Numina aus der Sicherheit seines Glaubens ein Fragezeichen gemacht. Was können sie besagen, was können sie als geistige Kraft hergeben für unsre Zeit, wenn sie *aus dem Existenzgrund des deutschen Idealismus heraus* gedeutet werden, aus der Inbrunst einer Naturgläubigkeit, die Gott innwirkend in allem erlebt, als Wort der Verkündigung eines gottdurchwirkten Daseins, das des christlichen Gnadenakts nicht bedarf. Sind sie imstande, dem faustischen Weltbild eine tiefere Existenzauslegung zu geben, indem sie den Geist, den der Idealismus freigemacht, in das Gefüge ihrer Numina wieder binden?

Was bedeutet von solcher Sicht her dann „das Schöne"? Böckmann hat an der letzten Fassung des „Wanderers" herausgehoben (158), daß der Begriff der Schönheit durch die „Götter" ersetzt ist („Auch hier sind Götter und walten; groß ist ihr Maß, doch es mißt gern mit der Spanne der Mensch"): „statt dessen wird von Göttern gesprochen und damit die über den Menschen hinausgreifende Ordnung gefaßt." Aber in der späten Hymne: „In lieblicher Bläue" (VI, 24) heißt es: „Reinheit aber ist auch Schönheit", und dann wird die „Freundlichkeit des Herzens, die reine" als menschliche Existenzmitte gefaßt. Hier also, wo das Göttliche auf das Menschlich-Natürliche zurückbezogen ist (B. 329—330), ist doch im Arkanum des Reinen wieder die Schönheit aufgerufen. Welchen Auftrag also erfüllt der Dichter, der mit der Kraft des reinen Herzens den reinen Strahl faßt, wenn er den Blitz des Gottes ins Lied hüllt? Als was sind hier „Götter" erlebt und nacherlebbar? Das scheint mir der Lebenspunkt aller Hölderlinforschung, die nicht fachwissenschaftlich-akademisch, sondern dem Ganzheitsgeist gemäß deuten will, der aus Hölderlin spricht. Die finstre Bedrohung unsrer gesamten Kultur, der wir heute ausgesetzt sind, läßt für uns die Deutsche Bewegung eben als das erscheinen, was für Hölderlin Hellas gewesen. Hellas, das Schöne, das Ganzeinheitliche, das immer nur als das „Eine in sich Unterschiedne" erkennbar wird, das „Reine", das „sich immer nur darstellen kann im Unreinen" (III, 349). Der Gesamthorizont des deutschen Idealismus richtet sich in der pneumatischen Kraft des Hölderlinworts vor uns auf. Nicht die Frage: mythisches oder idealistisches Denken, mythische Wirklichkeit oder mythische Metapher, Schillers „Wahrheit" oder Hölderlins „Schönheit", gar nichts den Gesamtgeist Spaltendes kann uns hier weiterführen, sondern einzig die Existenzuntergründung jener geistigen Bewegung, die nur dann ihre Kraft weltgestaltender Ideen in uns fortwirken macht, wenn wir sie als jene „Wiederkehr der Götter" in uns erfahren, aus der die Hölderlinsche Prophetie ihre tiefste und überzeugendste Wirkung nimmt.

5.

Das neue große Buch von *Wilhelm Michel, Das Leben Friedrich Hölderlins* (Carl Schünemann Verlag, Bremen 1940), ist der Versuch einer großgespannten Zusammenschau von Leben und Werk, beides immer bezogen auf die gemeinsame geistige Mitte. Er wird durchgeführt mit einer gründlichen Hölderlinkenntnis, wie sie Michel aus dreißigjährigem leidenschaftlichem Bemühen um Hölderlin zugewachsen ist. Das Schwergewicht liegt in einer virtuosen Seelenkunde, die den inneren Zusammenhang von Leben und Werk einleuchtend herstellt. Das dient einem in die Breite wirkenden, im besten Sinn populär durchgestalteten Hölderlinbild.

Wie weit fügt es sich ergänzend, weiterführend dem hier bisher aufgezeigten Gang der Forschung ein?

Michels Bestreben geht dahin, mit Hilfe einer ungewöhnlich anpassungsfähigen lebenskundlichen Psychologie die verschiedenen gegensätzlichen Hölderlinauffassungen zu vereinen. In dem Grundzügen folgt er dabei dem Böckmannschen Buch, das er in entscheidenden Formulierungen zitiert. Schärfer als bei Böckmann selbst tritt damit der „Typ Hölderlin" ins Licht: ein vom Lebensmangel, von Daseinsnot, von einer verborgnen Seinslücke Bestimmter, der aus solchem inneren Zwang auf „den Weg der Götterſuche verwiesen ist" (81). Während ihn diese nothafte Hinwendung zu den rettenden Lebensmächten vom idealistischen Menschentyp wesentlich unterscheiden soll, wird doch zugleich seine Erlebnisform von Anbeginn als „durchgehends ideenhaft" bezeichnet (34), die frühe Totalanschauung wird hervorgehoben, die Einheitsschau, der sich „Großzusammenhänge in die Dichtung drängen" (37): während unter dem Einfluß Schillers die Tübinger Hymnendichtung „gar nicht von dem vielfach gestörten und bedrohten Selbst aus" herzuleiten ist, sondern von einem „gleichsam erborgten philosophischen Ich" (78), verweisen doch die „in durchaus mythischer Schau verherrlichten Geniuskräfte" (78) auf „Bilder und Mächte der Lebensfülle", die der Dichter in sich vorfindet (77). Die Bedeutung, die Ruhm und Ehre für die Frühdichtung gewinnen, wird auf eine metaphysische Bedürftigkeit zurückgeführt (45), die der dichterischen Tat bedarf, um „sich selbst durch Leistung erst einmal zur Existenz zu bringen". Zugleich wird Hölderlin eine Anlage zum Unbedingten zugesprochen, die überall seine Forderungen an das Leben durch ein „Mehr" auszeichnet, als es das Übliche verlangt (53), eine heroische Grundhaltung, die sich „den großen Daseinsmächten immer stellt, frontal und ohne List" (90). Im selben Atem werden „Minderwertigkeitsgefühle" gegen Schiller festgestellt und die innere Verpflichtung auf ein „Maß der Titanen" (106). Damit ist ins Psychologische aufgelöst, was als innre Ehre des Beauftragten, verletzlich, doch unzerstörbar, den Kern des Charakters bestimmt. Der Klärung dessen, was aus diesem Kern als welthaltige Kraft in Dichtung eingeht, kann solche ganze Psychologie nichts dienen. Sie mündet schließlich in die Böckmannsche Formel vom feiernden Nennen, in Michels Sprache umgesetzt als ein „Einschwingen in die welttiefe, feiernde Ruhe der Urbilder" (121).

Wenn im Sinne Böckmanns Hölderlins „fromm-realistische Natur" grundsätzlich der Denkweise des Kritizismus enthoben wird (60), wird er doch als echter Denker bezeichnet, dessen Hymnen Urschritte des Geistes sind, aus Erkenntnissen gewoben" (144), ein Denker, der an das Denkschicksal des Idealismus gebunden ist (113). Ein „Pathos des Vollbewußtseins" wird ihm zugesprochen, „wie ein Kind und Held" (134; damit ein Selbstbewußtsein, dem auch für das Verhältnis zu Schiller jetzt das heroische Bild des antiken Wettkampfs zugemessen wird: „der Wettstreit, das Herz der antiken Hochkultur, in Hölderlin wird er wieder lebendig." (121.) Das „herrliche Selbstgefühl" der Diotimazeit tritt in seltsamen Widerspruch zu der stereotyp festgehaltenen „frommen Wehrlosigkeit" (196), durch die allein Hölderlin für die „Ehre der Götter" ebenso offen sei wie für die „alte Ehre der Natur", um zwischen beiden „das Maß" zu finden als die „neue geistige Grundlegung Europas" (197). Wenn nur der „Lebensmangel" produktiv macht, wie kommt es, daß grade der Hochschwung der Diotimazeit den Durchbruch zur großen eignen Lyrik bringt? Ausdrücklich wird für das Ende der Frankfurter Zeit jener „Zorn und Stolz festgestellt, der Hölderlin seit Jugendtagen in extremen Lagen zur Verfügung stand" (257). Jenes hochgemute Wort wird zitiert, das auf wunderbare Weise das Gefühl für echte Ehre mit echter Frömmigkeit vereint: „Wir haben in uns ein Urbild alles Schönen, dem kein einzelner gleicht. Vor diesem wird der echt vortreffliche Mensch sich beugen und die Demut lernen, die er in der Welt verlernt." In solcher Kraft der Urbilder, solchem platonischen Idealismus ist wohl die Ehre der Götter und die alte Ehre der Natur echter gegründet als in einem bis zu Minderwertigkeitsgefühlen aufgespürten Lebensmangel. Die Kühnheit, mit der die Verehrung der Antike den Weg zum Vaterländischen nimmt, wird als ein Denkschritt über Goethe und Schiller

haus gerühmt, am Gedicht „Die Muse" wird das „erweiterte Bewußtsein in der Weltbegegnung" gefeiert, „athletisch geweitet" wird das Bewußtsein genannt. (272.) Um so erstaunlicher, daß Michel den Hyperionroman völlig absinken läßt in einen dionysisch-romantischen Naturrausch (30), dem doch das Göttliche sich nur in „Stimmungen" auftue, mit der ganzen „dionysischen Doppeldeutigkeit" der Naturgottheiten, die zugleich Todesgötter sind (249). Einflüsse eines älteren, besonders von Pigenot geprägten Hölderlinbildes scheinen hier fortzuwirken.

Neben der im Grunde unergiebigen und widersprüchlichen Psychologie des Lebensmangels tritt damit in der Art der Dichtungsdeutung eine gewisse Ungenauigkeit hervor, die gegen die strenge Sorgfalt Böckmanns abfällt und trotz gelegentlich überraschend kluger Einsichten die Hölderlinforschung mehr verwirrt als fördert. Der Tod des Empedokles: ein „Opfertod rein um die Ehre der Götter", mit dem Ziel, „die Menschenform wieder auf die Formel des ungebrochnen Naturlebens zu bringen", und doch nur erlösend „zur unerlösten Natur" (305) — im Lebensraum „doppelzüngiger Götter", einer „doppelzüngigen Natur" —, das ist weit von der Genauigkeit entfernt, um die Hölderlin ringt und die die erste Voraussetzung zu jeder Hölderlinforschung ist. Als Beispiel für solche Art von Ungenauigkeit sei folgende, zufällig genau nachprüfbare Stelle angeführt. Für das Verhältnis Schiller—Hölderlin wird von den Schillergegnern mit besonderm Nachdruck auf die Mitteilung Vossens verwiesen, daß er Schiller und Goethe aus Hölderlins Sophoklesübersetzung vorgelesen: „Du hättest Schiller sehn sollen, wie er lachte." Michel macht daraus: „Nach Vossens Mitteilung wußte sich Schiller vor Lachen kaum zu fassen." (407) Eine kaum merkliche, offenbar unbewußte Übertreibung, die doch das Gesamtbild gründlich zu fälschen imstande ist, wenn man die leidenschaftlich gehässige Haltung Vossens nicht genauer miterklärt. („Was sagst Du zu Hölderlins Sophokles? Ist der Mensch rasend oder stellt er sich nur so?")

Überraschend aber beim Erschließen der Spätlyrik setzt sich in Michels Darstellung über seine Lebensmangelpsychologie hinaus „die Urempfindlichkeit der Ehre" durch, als ein Grundgefühl, das kaum rational ist und Autorität schlechthin hat" (356); er deckt sie auf als Widerstand gegen die Verlockung zum Untergang in der Schlußwendung der „Elegie": „Dien' in Orkus, wem es gefällt . . . wir suchen zu Göttern die Bahn" (355), und er gibt ihr grundsätzliches Gewicht als eingeborene Dichterehre, Ehre vor den Göttern, die „keine Lage duldet, in der das Wort erstickt" „weil die Möglichkeit des dichterischen Wortes seine Existenz selber ist". Woher plötzlich jetzt diese Ehre des Dichters, aus der ihm in Homburg sich „das dichterische Bewußtsein vollendet, das über das Ganze und die Teile dieser Welt göttlich verfügt"? Sie erfährt ihre Untergründung in der „Elegie" aus der Gestalt Diotimas, die „in dem Augenblick, da sie verschwindet", erst die Herrlichkeit des Göttlichen sichtbar werden läßt, die sie enthielt, und nun in Hölderlins Weltbild fortwirkt als „Mahnung zur Tapferkeit, zum unbesieglichen Glauben an die Götter, an die Werte, an alles Lebens Wiederkehr" (354). Zugleich wirkt diese Ehre sich jetzt aus als das, was Michel mit dem Begriff der vaterländischen Sendung zum schöpferischen Grundgedanken der ganzen Spätlyrik macht; in der „Elegie" zuerst als Glaube an eine Götterwiederkehr (395), gegründet in die Mächte des reinen Lebens: Liebe, Götterehre, Heldentum, Dichtung.

Michels ganze Darstellung hat die Wendung ins Objektive genommen, die Dichtungsdeutung ist an die Stelle der psychologischen Lebens- und Werkanalyse getreten. Eben damit beginnt die pneumatische Kraft des reinen Dichterworts, der „welthaltige Gesang", als Ausstrahlung einer „totalen Lebensfülle" sich durchzusetzen gegen jede Psychologie. Jetzt erfährt der „Lebensmangel" die Rückbeleuchtung des „heilig Ungesättigten" (393), entscheidender werden die „großen Ganzheiten", in die die Dichtung einmündet: „Vaterland, Götterehre, Hesperisches Schicksal". (415.) Jetzt rückt das Briefwort in die Mitte: „Nur in ganzer Kraft ist ganze Liebe" (411); durch Hölderlin hindurch spricht „die unvergängliche Seele des sterbenden Reichs der Deutschen". In der Ausdeutung der späten Hymnen, die den Gipfel des Buches bilden, berührt sich Michel jetzt näher mit dem Hölderlinbild Hildebrandts, im Herausarbeiten der „Deut-

schen Sendung" (450) ebenso wie in der Mittelstellung des Menschen im mythischen Weltbild, der „mitten in lauter Gottgetriebenheit des Lebens das schlechthin Höchste, das eigentliche Wunder nur aus eigner Kraft noch leisten kann" (481). Und wenn der Mythus „seine Echtheit jetzt in seiner Ruhelosigkeit erweist", die jede Verfestigung der mythischen Ordnungen aufhebt (480), alle Grenzen der Götter ineinanderfließen läßt, „ruhelos, doch in sich gesetzlich (528), dann wird man am ersten an Böhms zyklische Auffassung erinnert. Und dem entspricht dann auch die Schlußformel von dem „Menschen der synthetischen Entscheidungsform, der Entscheidung für das Leben in dessen Es die Gegensätze als in einem höheren Dritten aufgehoben sind" (570), und die Zuweisung zur Klassik und ihrer „Mächtigkeit des schauenden Geistes, der sich im Menschen zuversichtlich auf eine objektive Ordnung der Welt bezogen weiß" (572).

Diese Ausweitung in der zweiten Hälfte des Buches bringt es mit sich, daß Michel trotz der nahen Übereinstimmung mit Böckmann im Ausdeuten der Späthymnen über ihn hinaus führt. Tiefsinnig bereits die Deutung des Gewittermythus („Wie wenn am Feiertage") auf die „dreischrittige Bewegung" als „mythische Schlüsselfigur" seines Geistes: zwischen dem Allzusehr der Scheidung und dem Allzusehr der Vereinigung das Fassen des Blitzes als das im Gesang befestigte Lebensgesetz des Maßes (381). Auch die entscheidende Bedeutung des „reinen Herzens" ist erkannt und mit dem Hinweis auf den 24. Psalm die Frage nach dem Wesen des Reinen bei Hölderlin vertiefend gestellt. Dann gelingt in der ausführlich gedeuteten „Rheinhymne" für das Nebeneinander von Rheinschicksal und Rousseaugestalt eine Tiefensicht, die sich ihren Sinn aus dem grundlegenden „Glücks- und Erfüllungserlebnis" Hölderlins holt, das aus dem Diotimaerlebnis auch in diese Welthymne überstrahlt (444). „Die lebensreiche Ruhe des gestillten Rheinstroms wird nun zum Bilde der hohen, schauenden Seelenfülle, die dem begnadeten Dichtermenschen mühelos geschenkt ist, als eine Gabe der mütterlichen Natur." Keine logische, eine rein im gleichen Existenzgefühl gegründete Ergänzung, der „die Last der Freude" tragende Dichter, ein Zeichen für die „Vergegenwärtigung der Himmlischen", wie ebenso dann das Bild des Abends als „Feier der großen Erntestunde". Die innere Einheit der Hymne, die Guardini vom Numen des Stromelements her deutet, ist hier aus dem „Glück der Fülle" gewonnen, in der sich titanischer Ursprung und Kraft des Maßes bindet. Auf das Ursprungswort des „Reinen" hat Michel hier nicht eigens hingedeutet, doch in der Auslegung der späten Hymne „In lieblicher Bläue" (538) wird er auch darauf geführt als das „Motiv des reinen Lebens". Was Guardini das pneumatische Element nennt, ist hier im dichterischen Wort ergriffen, nur von der „Durchbruchsschlacht des Idealismus" her gesehen, aus einem „totalen, zugleich vollkommen gläubigen Bewußtsein" (426) („der totalen Lebensfülle durch unbedingte Offenheit und liebende Allmacht der Seele sicher").

Der Eindruck des einheitlichen Gesamtbildes, den Michels virtuose Seelenkunde hervorruft, verdeckt danach einen *Bruch der Anlage* insofern, als *das Leben aus einem Lebensmangel* erklärt wird, während die Dichterexistenz in ihrer großen Lyrik, in der „unantastbaren Schönheit ihrer freien Rhythmen" durch *eine totale Lebensfülle* überzeugt. Liegt die „Urempfindung der Ehre" im Dichterwort, verteidigend darin nicht ein „personhaftes oder gar bürgerliches Ich", sondern „Begeisterung und Beruf", dann fragt sich, ob überhaupt der Zugang vom „Leben Hölderlins" her der ergiebige sein kann. Merkmale der genialen Existenz, angedeutet etwa mit Worten wie „heilige Ungesättigtheit", werden auf Merkmale der minder lebenstüchtigen Existenz bezogen, vom „Lebensmangel" zum „Minderwertigkeitsgefühl" vergröbert. Wenn Michels Ehrfurcht auch Halt macht vor den Mechanismen der Tiefenpsychologie, wird durch das Übergewicht der Seelenbegriffe und ihren gleitenden Gebrauch doch vom Wesen des Dichters mehr verdeckt als enthüllt. Wo sich Leben und Werk am greifbarsten zu durchdringen scheinen, im „Hyperion" und „Empedokles", dringt eine verwirrende Ungenauigkeit hervor. Daß schließlich die Bekehrungskraft des Spätwerks sich durchsetzt gegen jede Psychologie, kann nur verdeutlichen, wieviel mehr Existenzwahrheit dem pneumatischen

wort innewohnt auch für das Bild des Menschen. „Das Genie", sagt Nietzsche, „ist die sublimste Maschine, die es gibt, und folglich die zerbrechlichste und nur ein Glücksfall."

6.

Solche Art Zusammenschau von Leben und Werk, wie sie Michel sucht, scheint uns darum nicht näher an die entscheidende Aufgabe heranzuführen, so sehr sie einem populären Bedürfnis entgegenkommt, und so sehr sie auch durch die ehrfürchtige Darstellung dies Bedürfnis auf eine würdige Weise befriedigt. Es geht um den Gesamthorizont des deutschen Idealismus. Der Zugang aber ist nicht wie bei Goethe die Leben und Werk umschließende symbolische Gestalt in ihrer allmenschlichen Fülle, die jedes Werk durchdringt, sondern wie bei Schiller die ins Dichterwort gebannte Welt der Werte, in denen sich der religiöse Existenzsinn des Zeitalters zur Erscheinung bringt, bei Schiller in der reinigenden Erschütterung seiner Tragödien, bei Hölderlin in der mythischen Prophetie von der Wiederkehr der Götter und vom Dichter als dem Priester der All-Gott-Natur. Was hier sprachästhetisch und philosophisch faßbar ist, kann nur dienend sein für die Aufgabe, die welthaltige Kraft der Werte, der Numina im Dichterwort erfahrbar zu machen aus ihrer ganzen widersprüchlichen Existenztiefe herauf. So wenig der „Geist als Widersacher der Seele" dem Bedürfnis unsres Zeitalters Genüge tut, so wenig wird ein Ausspielen *des Mythischen gegen das Symbolische* diese Existenztiefe umfassender gewinnen. Wenn Guardini vom mythischen Charakter der Hölderlinschen Symbolik spricht oder Michel von der „symbolisch-mythischen Schau", so liegt darin der Versuch, das Unterschiedliche der beiden Begriffe aufzuheben, um des in beiden gemeinten Ganzen willen. Wenn bei Böckmann gelegentlich Goethes Dichtung als (nur-)symbolisch bezeichnet wird, Hölderlins Dichtung aber als mythisch, oder wenn Guardini Goethes Stromgesang ein „Stromsymbol" nennt und das, was Hölderlin in der Rheinhymne „mehr meint", aus einer umfassenderen mythischen Märchenstufe erklärt, so liegt hier der Gedanke zugrunde, daß im Symbol eine Art Verengung des Idealismus vorläge auf das Nur-Menschliche, daß Hölderlin aber sich öffne für die Mächte, oder auch, daß der Idealismus auf die Vollendung des Individuums ziele, daß Hölderlin aber hinzufüge den Glauben, das religiöse Abhängigkeitsgefühl von den Mächten. Nur bleiben Hölderlin und Goethe auf die Sprachform der Beseelung und der mythischen Metapher verwiesen, wenn sie einem Numen wie dem Strom Gestalt geben wollen. Sprachakt und Glaubensakt fallen bei beiden zusammen zu offenbarender Kraft. Urbilder durchdringen bei beiden formbestimmend das Kraftgefüge der sprachlichen Welt. Was bei Goethe der Ausstrahlung eines überwältigenden Götterselbstgefühls dient, bleibt immer gebunden in ein weltumspannendes Schicksalsgefühl, bis zum Aufrufen jenes Pentagramms der Lebensmächte, die orphischen Urworte benannt. Hölderlins Daseinsgläubigkeit dient im Ehren der Götter als der Lebensmächte immer zugleich der Herrlichkeit des Menschen, dem das Maß, das Schicksalsgleichgewicht aufgegeben ist, das Zur-Erscheinung-Bringen des Reinen im Unreinen. Nur daß Goethe uns immer überwältigt durch die Geschlossenheit der Gestalt, die im Symbol auf alle wirkt, Hölderlin sich öffnet im mythischen Weltbild der numinosen Kraft der Werte, der Lebensmächte, der „Götter", um als Wortführer des ringenden Menschen die Gemeinschaft um das Heilige zu begründen. Von der Gestalt her kann man dann sagen: Goethe erreicht die volle Gewalt des Symbols, Hölderlin bleibt auf der (nur-)mythischen Stufe. Das ist dann ebensowenig weiterführend wie die Gegenstellung des Mythischen zum Nur-Symbolischen. Vor der Lebensfrage nach dem Existenzgrund des deutschen Idealismus schwinden die Unterschiede der Erlebnisformen und der Ausdrucksformen. So wenig Goethe umfaßt ist mit dem Begriff des autonomen Künstlers, so wenig kann man Hölderlin in den Rang eines Religionsstifters erheben. Er bleibt, wie Goethe, ein Dichter und wie Goethe einer, der durch Sprache Bleibendes stiftet, Untergründendes für die Existenz des Menschen in der Welt. Symbol und Mythos dringen hier in die gleiche Tiefe. „Was im Symbol gestaltet ist, ist als Sinn nie allein vom Bewußtsein

zu erfahren, sondern immer nur aus der Ganzheit des bewußt-unbewußten Seins, aus der Gan heit der Existenz, die in den unergründlichen Weltgrund eingesenkt ist, der sich gerade erst dur das Symbol unserem Bewußtsein tiefer erhellt."[9] Derselbe unergründliche Weltgrund, der sich de mythischen Denken als ein Gewirk von Göttern und Dämonen von Urzeiten her dargestellt ha nährt aus dem Gemeinschaftsgrund des Mythos jede in die figürliche Sprachform emporringend mythische Metapher des großen Dichters. So wenig der bewußt erfaßbare Sinn eines Symbol durch den Abstand der Gestalt den Durchbruch der Offenbarungskraft hindern kann, die sich au der Ganzheit der Existenz herauf des Dichters bemächtigt, so wenig ist die sogenannte mythisch Metapher jemals ganz zu trennen von den Glaubenskräften des echten Mythos. Wie Goeth diesen Glaubensgrund des Mythos mitheraufhebt in seine symbolische Weltgestaltung als my thische Metapher, so erreicht Hölderlins aus den wunderbarsten mythischen Metaphern gefügte mythisches Weltbild jene Erhellungskraft einer Ganzheit der Existenz, wie sie in der Dichtun nur der Allgewalt des Symbols zuteil wird. Je überzeugender es dem Ausleger der Hölder linschen Welt gelingt, die ins Dichterwort gebannte Kraft der mythischen Numina, ihr Faszinosum und Tremendum, uns gegenwärtig zu machen, um so selbstverständlicher dringen sie zugleic als Symbole für die um die Ganzheit der Existenz ringende Menschenseele herauf. Der Idealis mus aber gewinnt in der Widerspiegelung der Götterwelt Hölderlins den urbildhaften Glan mythischen Volksdenkens, mythischen Gemeinschaftsdenkens zurück.

KLEINE ANZEIGEN

Hölderlin. Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe, im Auftrag des würt tembergischen Kultministeriums und der Deutschen Akademie in München herausgegeben von Friedrich Beißner. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf., Stuttgart 1943.

Erster Band: Gedichte bis 1800, erste Hälfte: Text, zweite Hälfte: Lesarten und Erläuterungen (Zusammen 635 Seiten.)

Eine Großleistung deutschen Geistes im fünften Kriegsjahr ist hier anzuzeigen, die für jede Hölderlinforschung grundlegende Ausgabe, die mit nicht zu überbietender Sorgfalt den gültigen Text mit sämtlichen Lesarten des schwierigen handschriftlichen Werks darbietet, und zwar auf eine mustergültige, anschaulich-praktische Weise, die jede künftige Forscherarbeit denkbar er leichtert. Der Verlag Cotta hat es sich zur Ehre gemacht, seiner großen Vergangenheit getreu, die Sünden, die an Hölderlin begangen worden sind, durch eine wahrhaft vollkommene Aus stattung dieser Großausgabe wiedergutzumachen. Der Geist Württembergs steht dahinter Kultministerium, Landesbibliothek, Landesuniversität, eine berühmte schwäbische Druckerei und Papierfabrik. Unter der Schirmherrschaft der Deutschen Akademie.

Was der Arbeitsbericht von 1942 (Die Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, hrsg. von Ministerial rat Th. Frey bei Cotta, 56 Seiten) vorausdeutet, besonders in dem Aufsatz des Herausgebers Dr. Beißner: „Bedingungen und Möglichkeiten der Stuttgarter Ausgabe", ergänzt durch die „Vorbemerkungen" zum Lesartenband, ist in der chronologischen Darbietung der Gedichte bis 1800 voll erfüllt: ein gültig gereinigter Text, die vollständig und übersichtlich verzeichneten Les arten. Eine streng philologische Arbeitsleistung, mit der besonderen Schulung des Altphilologen durchgeführt, der auch alle bildungsmythologischen Anspielungen der frühen Bildungsdichtung Hölderlins mit vorbildlicher Gründlichkeit zu durchleuchten weiß.

Der erste Band, die frühen Gedichte bis zum Abschluß der Homburger Zeit, stellt noch verhältnis mäßig einfachere Aufgaben an den Herausgeber. Erst gegen Ende gilt es verwickeltere Hand schriftbefunde zu veranschaulichen. Meisterhaft, wie das z. B. bei den Oden „Der Mensch" (577—586) und „Mein Eigentum" (619—625) gelingt. Erstaunlich, wieviel glückliche Textverbes

[9] Bild in der Dichtung II, 584.

rungen über die Hellingrathsche Ausgabe hinaus schon in diesem ersten Band erreicht werden. leich das erste Wort des frühsten erhaltenen Gedichts ist eine solche glückliche Verbesserung: Uns würdigte einst . . ." statt: „Und . . ."; die Schüler sind gemeint, herausgehoben so gegen die ehrer: „Euch aber krône . . ." Oder in der Hymne an die Muse (135): „die frühe Knabenwange" att: „die frohe Knabenwange", die zum „ernsten Felsenhange" im Widerspruch stände. Oder n Gedicht „An Lyda", wo ein ganzes Wort aus dem undeutlichen Text neu herausgelesen ist: wie die Perle schön und ungetrübt" statt: „wie die Seele" (Arbeitsbericht S. 19). Oder in der ymne an die Freiheit: „Zahllos wehn der Tugend stolze Fahnen" statt: „der Jugend" (160 –463). Oder in dem Fragment, das bei Hellingrath „An Diotima II" überschrieben ist: „Glück- cher Baum" statt: „Traum", so daß nunmehr das ganze Fragment „An einen Baum" gerichtet rscheint (209). Ganze Sätze ändern sich gegen Hellingrath in dem Fragment: „An den Frühling" nd im „Wanderer".

An Gedichten bringt die Großausgabe neu: „Klagen an Stella" (26), zuerst von Zinkernagel 926 veröffentlicht, die zweite Fassung des „Lieds der Freundschaft" (107), die zweite Fassung es „Lieds der Liebe" (112), die erste Fassung der „Hymne an die Schönheit" (149) und die Bruchstücke einer ältesten Fassung des Diotima-Liedes (212). Auch ist das Gedicht „An die klugen Ratgeber" in beiden Fassungen abgedruckt.

Die Reihenfolge ändert sich gegen Hellingrath durch Hereinnahme von Bruchstücken, die H. in ie Anmerkungen verwies, und durch geringfügige zeitliche Verschiebungen. So wird der Hymnus ‚Am Tage der Freundschaftsfeier" von Beißner noch in die Maulbronner Zeit zurückgesetzt, as eine größere Selbständigkeit bedeutet und auch dem Bericht von der Rheinreise mehr Selbst- ewicht verleihen kann, als es z. B. bei Böckmann und Michel erscheint. Die Kurzoden hat Beißner usammengenommen, geschlossener als Hellingrath, sehr einleuchtend, die Reihenfolge allerdings ein „mutmaßlich", ohne spürbaren Sinnzusammenhang. (So gut wie „An die Parzen" und ‚Sonnengott" gehört wohl auch „Die Götter" in diese Reihe; Beißner scheint sie nicht mehr der Homburger Zeit zuzurechnen.) Gern fände man ähnlich auch die Gedichte in freien Rhythmen ereinigt, wie sie Böhm als „flutende Rhythmen" zusammengenommen hat. Bei Beißner muß man sie sich zusammensuchen; zum Teil aus den Lesarten heraus: „Die Völker schwiegen" 238, „Buonaparte" 239, Empedokles (auf demselben Blatt wie Buonaparte) 554, „Der Mensch" (erster Entwurf) 585, „Die Schlacht" (erster Entwurf) 605. Dazu „Hyperions Schicksalslied", 265, „Da ich ein Knabe war" 266. Böhm führt auch noch das Fragment an: „Diotima", das bei Beißner nur in einer Anmerkung begegnet, 561. Auch der Prosaentwurf zu „Achill" gehört in diesen Zusammenhang (589). Alles Beispiele doch für die große rhythmische Auflockerung, die unter Diotimas Einfluß geschieht.

Eine schon fast asketische Enthaltsamkeit hat Beißner in seinen Erläuterungen geübt, ausschließend jede „Zutat, die schnell veraltet". Ausführlich wird er eigentlich nur bei den antiken Anspielungen, die er musterhaft klar und knapp durchleuchtet. Gelegentlich, meist im Hinweis auf Seckels Buch, erwähnt er rhythmische Fragen. Die eigentliche Sprachgestalt läßt er ganz heraus. So sind die Erläuterungen zu den sprachlich dichtesten Gebilden, den Kurzoden, die geringsten. Wo er einmal die selbstgesetzte Grenze überschreitet, beginnt auch sogleich der problematische Bereich. Bei der Hymne „An die Unerkannte" stellt er die Frage, wer hier gemeint sei. Alle Deutungsversuche führt er an, nur den gewichtigsten nicht, den von Hildebrandt, der auf „das Absolute" hindeutet. „Hier dichtet Hölderlin wirklich philosophische Erkenntnis, philosophisch und dichterisch zugleich" (H. 87). Beißner versteht das „Unerkannte" als das Verkannte und glaubt, daß die „Seele der Natur" gemeint sei, wie im Gedicht „An die Natur", das er voranstellt. Grade das Gegenteil ist der Fall, das „Unerkannte" wird gesucht. Völlig andre Sprachfelder tun sich auf: „des Gedankens fesselfreie Flüge", „die das Maß der Ruhe wie dem Fleiße durch den Mittler, unsern Geist, bestimmt" — ein ausgesprochen philosophisches Weltbild, durch das der Feueratem Schillers fährt, wenn auch in den Untergründen mehr platonisch als schillerisch

Aber hier verrät sich eine Eigentümlichkeit des Beißnerschen Hölderlinbildes, die durch die philologische Strenge durchschlägt: ein möglichstes Zurückdämmen des Schillerschen Einflusses und ein Herausarbeiten der inneren Überlegenheit Hölderlins. Es erscheint mir ungerecht, in dieser Frühzeit der völligen Abhängigkeit des Zwanzigjährigen von dem als ideales Vorbild vergötterten großen Landsmann Schiller gegen Hölderlin herabzusetzen. Es geschieht zunächst bei der Hymne an die Göttin der Harmonie, von Hölderlin „Urania" benannt. (438 ff.) Schon die Tatsache, daß Hölderlin Schillers berühmte Verse auf die Göttin Urania („Die, eine Glorie von Orionen / um Angesicht, in hehrer Majestät, / nur angeschaut von reineren Dämonen / verzehrend über Sterne geht . . .") in der Hymne an die Muse zweimal etwas abgewandelt nachbildet, ebenso einmal in der Hymne an die Schönheit, kann die magische Ausstrahlungskraft dieser Verse bezeugen, ganz abgesehen von ihrer tatsächlichen Sprachgewalt. Beißner aber teilt Hölderlin „den ernsthafteren und frommeren Sinn" zu, rein aus dem *inhaltlichen* Argument, daß Hölderlin einem ersten Hymnenentwurf auf die Wahrheit in den auf die Harmonie abgeändert, als den umfassenderen Begriff, während Schiller in den „Künstlern" Schönheit und Wahrheit „auseinandergesehen" habe. Beißner verläßt hier seine Methode der äußersten Zurückhaltung, ohne doch bei dem knappen Raum auch nur entfernt die Tiefe der Schillerschen Kunstphilosophie andeuten zu können; er beruft sich auf Hildebrandt, der grade für Schiller der ungeeignetste Gewährsmann ist, wo er ihn als westischen Aufklärer abtut. Allein die einzige Wortprägung: „die furchtbar herrliche Urania" sollte davor bewahren, Schillers Wahrheitsbegriff als „aufklärerisch" zu entwerten. Beißner selbst betont an andrer Stelle (457), wie eindringlich Schiller die „Unnahbarkeit der Urania" festgehalten. Das heißt aber, daß hier die Schönheit nur als Erscheinungsform eines letzten furchtbar-herrlichen Numinosen gesehen ist, für das der Tragiker Schiller allein den Begriff der „Wahrheit" hat. So erscheint es durch nichts begründet, Hölderlin hier aus der bloßen Wendung vom Begriff der Wahrheit zu dem der Harmonie den „ernsteren und frommeren Sinn" zuzusprechen. Beißner aber nennt dann Schillers Urania „eine bloß kulturgeschichtlich verstandene Personifikation" (439), und seine Kunstphilosophie entwertet er S. 443 dahin, daß darin die Kunst nur eine auf der Stufe des Denkens verharrende dekorative Funktion habe (während sie bei Hölderlin schöpferisch weiter vordringe). Das sind durchaus ungute Zutaten, aus der Texterklärung nicht gefordert und gewiß schnell veraltend. Dagegen bei der Hymne „An Herkules" vermißt man die Erklärung, warum sich Hölderlin „der Schüler" nennt. Hier lag es nah, Hildebrandt heranzuziehen, der in Herkules das Symbol Schillers sieht (H. 79). „Schiller ist der Halbgott, der ihn in die Flamme seiner Kriege riß." Beißner sieht hier nur philologische Einflüsse wirksam: die Übersetzung von Ovids Heroiden: Dejanira an Herkules.

Wir verweilen länger bei diesem Schönheitsfehler der sonst so vollkommenen Ausgabe, weil die heute beliebte Neigung, Schiller gegen Hölderlin abzuwerten, uns dem großen Geist der Deutschen Bewegung ungemäß erscheint. Zugleich scheint uns daran eine methodische Klarstellung fruchtbar: wenn man, wie hier, mit Recht darauf verzichtet, die eigentliche Sprachgestalt in den Kreis der Erläuterungen einzubeziehen, dann sollte man auch keine Fragen aufrufen, die letzthin nur von der Sprachgestalt her entschieden werden können. Im übrigen erweist sich die von Beißner verfolgte Methode der streng philologischen Erläuterung als die sicherlich für diese Ausgabe einzig richtige, jedes der im Text gereinigten Gedichte, jede in den Lesarten geglückte Veranschaulichung des dichterischen Schaffensvorgangs verdeutlicht das Heilsame der so auf ein einziges Ziel gesparten Energien.

Zuletzt eine Einzelheit: Die letzte Zeile des Gedichts „Die Eichbäume" lautet bei Hellingrath, gemäß H. 3, als handschriftliche Verbesserung letzter Hand: „wie gerne würd' ich zum Eichbaum." Warum bringt die Großausgabe als gültigen Text die ältere Fassung: „wie gern würd' ich unter euch wohnen"? Die stärkere Sprachkraft des Hellingrathschen Textes erscheint unzweideutig. Eine Erklärung, warum H. 3 nicht gelten soll, wird nicht gegeben. Offenbar ist sie doch später als der Druck, so daß die für den „Wanderer" aufgestellten Grundsätze (513) nicht in Frage kommen.

Zusammenfassend ergibt sich eine jeden Dankes werte Höchstleistung philologischer Forscherarbeit, grundlegend für alle weitere Hölderlinforschung. Die Vollkommenheit der Methode, die Lesarten übersichtlich bis ins Letzte darzubieten, wird erst bei den Späthymnen ihre Triumphe feiern. Infolge der Zurückhaltung, die Beißner sich bei den Erläuterungen auferlegt, behält die Hellingrathsche Ausgabe mit ihren vom Geist Hellingraths durchformten Anmerkungen ihren ergänzenden Wert. Pongs.

Schillers Werke. Nationalausgabe. Erster Band. Gedichte in der Reihenfolge ihres Entstehens 1776—1799. Herausgegeben von Julius Petersen † und Friedrich Beißner. Verlag Herm. Böhlaus Nachfolger, Weimar 1943.

Die gleichzeitig mit der großen Hölderlinausgabe erscheinende Nationalausgabe der Schillerschen Werke stellt eine ähnliche Großleistung deutschen Geistes im Kriege dar. Da der I. Band noch ohne Lesarten und Erläuterungen erscheint, kann hier nur erst eine kurze Voranzeige gegeben werden. An der ebenso vollkommenen Ausstattung sei die sehr glücklich gewählte Drucktype besonders hervorgehoben, die zwischen der Type der chronologischen Propyläenausgabe und der etwas kleineren und kühleren Hölderlintype eine dem Auge wohltuende Mitte hält. Das Geleitwort von Reichsminister Rust hebt die unvergleichliche Größe Schillers gerade für unsere Zeit in klassisch-knappen Prägungen heraus: „Schillers Dasein ist immer selbstvergessener Einsatz und Kampf für den höchsten Auftrag gewesen, und Leben hieß für ihn: Sterben können für eine Idee. Denn für Schiller die freie Harmonie von Sollen und Sein, von Idee und Wirklichkeit, von Natur und Geist das niemals preisgegebene Ziel höchster menschlicher Kultur blieb, so stand nicht minder unerschüttert daneben die häusliche Bereitschaft zum heroischen Kampf, zum tragischen Opfer." Die wissenschaftlich gültige Ausgabe der Gedichte in der Reihenfolge des Entstehens ist hier zum erstenmal geleistet, die letzte meisterliche Arbeit des in seiner wissenschaftlichen Gründlichkeit stets so vorbildlichen Julius Petersen, dessen ganzes Forscherleben seit der Säkularausgabe 1905 mit Schillers Werk verbunden war. Die Krönung seiner Lebensarbeit, die Schillersche Nationalausgabe, sollte ihm nicht mehr beschieden sein. Von jüngeren Forschern wird sie nun nach Petersens 1940 erschienenen Leitsätzen zu Ende geführt werden. Pongs.

Friedrich Beißner, „Geschichte der deutschen Elegie". (Grundriß der Germanischen Philologie, begründet von Herm. Paul, Bd. 14.) Berlin 1941. Walter de Gruyter u. Co.

Beißners knappe und doch eindringliche, auf vielseitige Gelehrsamkeit begründete, weit ausblickende, doch stets die Hauptlinie wahrende Arbeit reiht sich früheren Darstellungen (z. B. Victors) zur Gattungs-(besser: Art-)Geschichte würdig an. Es ist kein Fehler, sondern zeugt nur von der wirklichen Durchdringung des Stoffes, daß weder am Anfang noch am Ende des Buches eine Definition „der Elegie" steht; was in diesem Buche behandelt wird, ist ja auch nicht „die Elegie" oder diese oder jene Sonderform (etwa die römische und die deutsche des 18. Jahrhunderts, sondern „das Elegische" in seinen mannigfachen gehaltlichen und formalen Ausprägungen. Am Anfang stand, was B. in dem knappen, aber sehr gründlichen und selbständigen Eingangskapitel wahrscheinlich macht, eine zweigliedrige rituelle Totenklage asiatischer Herkunft, die wohl schon den Gegensatz zwischen der ausgreifenden Strophe oder Zeile des Vorsängers und der „verhaltenen" Antwort des Chores zeigte, ein Gegensatz, der sich später in dem Wechsel des Hexameters und des Pentameters oder auch weiblichen und männlichen Alexandrinenpaares abspiegelte; zu der äußeren, aufbaumäßigen Gegensätzlichkeit aber kam eine innere, stimmungsmäßige Polarität zwischen aufschreiender Klage und wildem Festjubel. Daher schreibt sich die in der späteren Entwicklung des Elegischen immer wiederkehrende Zwei-Einheit (nicht bloß Abwechslung) eines klagenden Elementes (aus dem die Threnodie und die Nänie erwuchsen) und eines freudigeren, beruhigenden oder erhebenden Tones (in der Art des Hymnus). Diese innere Polarität, welche

die eigentliche Lebendigkeit des Elegischen bedingt, prägt sich dann immer wieder aus, wenn die Dichter selbst oder ihre Kritiker reden von dem „Bitter-Süßen", der „süßen Schwermut" u. dergl. Immer handelt es sich ja, wie es Th. Abt ausdrückt und Herder weitergibt. um „den poetischen Ausdruck unserer" vermischten Empfindungen, d. h. unserer, von der wieder auflebenden Lust schon etwas gemilderten Traurigkeit". Das ist eine Gemütshaltung, die dem antiken so nahe lag wie dem deutschen Menschen, weshalb denn auch in unserer, die griechisch-römischen Vorbilder berücksichtigenden „Geschichte der deutschen Elegie" so ziemlich alles gesagt ist, was zur Wesensentfaltung des Elegischen gehört. In diesem Sinne hat sich denn in Griechenland die Elegie im Distichen von dem nahe verwandten Epigramm fortentwickelt oder abgesondert. Aus einer gedankenreichen, aber sich im Reiche des Denkens frei bewegenden Betrachtung der Dinge dieser Welt im Kreise einer hochgezüchteten Geselligkeit wird eine mit Stimmung durchtränkte, vorwiegend sentimentalische Dichtung, die auf jenen Grundton gestimmt ist, den Goethe später in seinem elegisch gehaltenen, aber die Schranken dieser Dichtweise überschreitenden „Weimarer Mondliede" in die trefflichen Worte kleidet:

„Ich besaß es doch einmal,
Was so köstlich ist!
Das man doch zu seiner Qual
Nimmer es vergißt!"

Beißner zeigt in sehr eindringlicher und fruchtbarer Untersuchung, wie sich das, was Elegie genannt oder als solche empfunden wird, immer wieder von dieser Linie zu entfernen scheint und sie immer wieder erreicht, bis diese Linie in der Zeit des Deutschen Idealismus ihre Höhe erreicht. Diese Höhe weist wieder verschiedene Gipfel auf; bei Goethe in strenger Anlehnung an die römischen „Triumvirn" der Liebe", und zwar, was die „Römischen Elegien" anlangt, auf mehr naive„" Weise im Sinne Schillers, der dann die sentimentalische, pathetische Elegie mit starker Betonung des „energischen" Faktors (im Gegensatz zu aller bloßen Klagedichtung und der reinen Idylle) begründet, bis Hölderlin, zwischen beiden stehend, eine elegische Durchdringung der Wirklichkeit, abseits vom Tage, doch mit dem steten Blick auf diese Welt hinzufügt. Hier vor allem vollendet sich jene Stimmung, die Goethe auch im Leben so gern betätigte, jener „heitere Ernst", der der Elegie so eigen ist. Wenn noch Opitz der elegischen Art zwei Hauptgegenstände zuwies, „erstlich nur traurige Sachen, nachmals auch Buhlergeschäfte" usw., so hat Goethe vor allem das Ineinander von Erotik und Wehmut auf einer Linie verschmolzen, die auch seinem verehrten Meister Properz so nicht beschieden war.

Freilich hat auch Goethe diese Dichtungsart nicht immer gepflegt; als er im hohen Alter noch einmal zu ihr zurückkehrte (mit der „Marienbader Elegie"), wandte er eine andere, stanzenähnliche Form an, deren innere Verwandtschaft mit dem Distichon Beißner, ein feinsinniger Deuter aller verwendeten Formen, klar herausstellt. Es ist bezeichnend für die Rolle „der Elegie", bei einzelnen Dichtern wie im Gesamtverlauf der literarischen Entwicklung, daß sie immer nur „gelegentlich" auftritt, wie sie vielleicht die reinste Form des „Gelegenheitsgedichts" darstellt: an Wendepunkten vor allem, wo der Geist sich, nach überwundenen Anstrengungen, Schmerzen oder hohen Entzückungen gleichsam zu neuen Erregungen erhebt (vgl. Goethes „Wanderers Nachtlied II!); „Im Tale klingt sie, auf den Bergen nicht". Sie rettet in gefühlsbetonter Betrachtung, was zwischen hohen Zeiten an Gewinn des Lebens überbleibt und erfüllt die Ruhepause mit Energie. Von da aus wären wohl die eigenen und „menschlichen Werte" zu deuten, welche diese Dichtungsart in sich birgt und zur Offenbarung bringt.

Beißner bewährt sich nicht nur als Historiker von gründlichster Sachkenntnis und geübtem Blick, der über die Dinge dahinstreicht und sie dabei in ihrem Wesen erfaßt; er erweist sich auch als Meister der Interpretation (z. B. S. 142, 158, 172ff, 178 f.), der auch in den einzelnen Kunstwerken überall das Wesentliche ergreift, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren. Dennoch hätten

ch seine Deutungen der inneren und der äußeren Formen vielleicht noch vertiefen und fruchtbarer machen lassen, wenn der Verfasser auf unsere Lehre von der Tonführung der Dichtung eingegangen wäre. Die Elegie hat eben ihr eigenes „Register" oder besser eine in polaren Wechselbeziehungen erblickende Mehrheit von Registern, deren Feststellung eine lohnende Aufgabe für die Zukunft wäre; denn Beißners Buch will ja gewiß weniger sammeln und abschließen als anregen und neue „Aussichten" im Herderschen Sinne eröffnen. Dazu ist es in hohem Maße berufen und darf in diesem Sinne doppelt dankbar begrüßt werden.

Hamburg. Robert Petsch.

Rupprecht Matthaei, Die Farbenlehre im Goethe-Nationalmuseum. Eine Darstellung auf Grund des gesamten Nachlasses in Weimar mit der ersten vollständigen Bestandsaufnahme. Mit 60 Abbildungen im Text, sowie auf vier schwarzen und drei farbigen Tafeln. Verlag Gustav Fischer, Jena 1941. 216 S.

Die Arbeiten Rupprecht Matthaeis werden mit großer Wahrscheinlichkeit später einmal in der Geschichte der Deutungsmöglichkeiten von Goethes Farbenlehre als epochemachend bezeichnet werden. Aus diesem Grunde verdient das vorliegende Buch, welches frühere Abhandlungen zusammenfaßt und zugleich auch die praktische Tätigkeit Matthaeis im Goethe-Nationalmuseum würdigt und rechtfertigt, die besondere Beachtung aller, die sich aus Beruf oder Neigung mit dem vielumstrittenen Gegenstande beschäftigen.

Über ein Jahrhundert lang bekämpften sich Gegner und Verteidiger ohne Aussicht auf Verständigung oder gar Versöhnung. In beiden Lagern herrschte der (freilich von dem Dichter selbst geteilte) Irrtum, daß hier ein für allemal die Entscheidung zu treffen sei: entweder Goethe oder Newton. Die Physiker erkannten ausnahmslos die Richtigkeit und Fruchtbarkeit von Newtons atomisierender und quantifizierender Denk- und Forschungsweise, während ihnen Goethe mehr oder weniger bekannte Phänomene, deren Erklärung auf dem von Newton eingeschlagenen Wege bereits gelungen war, aus einer ganz anders gearteten Anschauungsweise heraus noch einmal (und zwar recht unzureichend und fehlerhaft) zu deuten schien. Das phantastische Gebaren gewisser Apologeten vermochte die klare Einsicht dieser exakt mathematisch vorgehenden Experimentatoren am wenigsten zu erschüttern. John Tyndalls kritischer Aufsatz (Fragmente aus den Naturwissenschaften. Neue Folge. Übersetzt von Anna v. Helmholtz und Estelle Du Bois-Reymond, 1895) ist das klassische Beispiel der Ablehnung von Goethes Farbenlehre durch die Physik.

Die Sachlage änderte sich zum ersten Male, als sich die Physiologen des Goetheschen Werkes annahmen. Es stellte sich heraus, daß die geschickt angestellten und meisterhaft beschriebenen Versuche und Beobachtungen in des Wortes eigentlichster Bedeutung „in einem ganz anderen Lichte" erschienen, wenn man vom Auge ausging und niemals vergaß, daß und wie Goethe das lebendige Sehorgan allenthalben in die Mitte rückte, ohne subjektive Täuschungen zu befürchten; denn „das ist der Natur Gehalt, daß außen gilt, was innen galt". Nun schien es angezeigt, auf Goethes Polemik gegen Newton überhaupt nicht mehr einzugehen, ja, diesen Teil seines Werks am besten gar nicht zu lesen. Die großen Entdeckungen des Naturforschers Goethe, an welchen es auch in der Farbenlehre keineswegs fehlt, liegen nun eben einmal nicht auf mathematisch-physikalischem Gebiete. Sie lassen sich nur dann richtig würdigen, wenn man sich von der falschen Alternative „Goethe oder Newton" befreit und auf den physiologischen Standpunkt stellt. Johannes Müller, Rudolf Virchow, Rudolf Magnus, Karl Wessely u. a. vertraten diese Auffassung; der Sieg Ewald Herings über seinen großen Gegner Helmholtz lieferte für die neue Situation den wirkungsvollsten wissenschaftlichen Hintergrund.

Auch für die Philosophen wurde Goethes Farbenlehre unter diesem neuen Gesichtswinkel wieder ein dankbares Untersuchungsobjekt. Während sie von Schelling und Hegel (später von Rudolf Steiner) für eine Lichtmetaphysik in Anspruch genommen worden war, zu der sich

bei Goethe selbst nur gelegentliche vorsichtige Andeutungen finden, die ein Geheimnis ahnen lassen, ohne doch jemals die Sprache des Gleichnisses mit dem Ausdruck einer wissenschaftlich brauchbaren Feststellung zu verwechseln, konnte jetzt die auf dem Boden des Neukantianismus sich entwickelnde Methodologie gerade an Goethes Farbenlehre besonders schlagkräftig zeigen, in welcher Hinsicht sich die physiologisch-biologische und die mathematisch-physikalische Fragestellung unterscheiden und wie wenig sie sich im Grunde widersprechen. So pflegte Paul Hensel zu erklären: Goethe hat überall recht, außer wo er gegen Newton polemisiert, und die Newtonianer haben überall recht, außer wo sie sich unterstehen, Goethe wie einen Schuljungen zu behandeln. Wer eingesehen hat, daß ein Tisch sowohl rund als braun sein kann, sollte nicht viele Mühe finden, einzusehen, daß es physikalische Fakta und psychophysische Phänomene zugleich geben kann.[1]

Aber eine völlige Befriedigung vermag dieses Nebeneinander zweier Fragestellungen („Methoden") denn doch nicht zu gewähren. Der „Gegenstand" selbst muß sowohl ein mathematisch-physikalisch erforschbarer Beziehungszusammenhang sein wie eine ganze Gestalt haben. Auch lassen sich schwerlich zwei Bezirke an ihm gegeneinander abgrenzen, von welchen der eine ausschließlich das Arbeitsfeld des Physikers, der andere ausschließlich das Arbeitsfeld des Physiologen wäre. Vielmehr wird der Schüler Newtons seine atomisierende und auf mathematisch formulierbare Gesetze hinarbeitende Tätigkeit immer weitertreiben, während der Schüler Goethes seine mehr biologische Anschauung aufrechthält.

Der so wenig erfreuliche Streit Goethe contra Newton war also bisher im Grunde noch nicht ausgetragen, sondern nur vertagt worden. Entweder sah man von den polemischen Teilen des Goetheschen Werkes ab, um sich den Blick für das eigentlich Bedeutende und Unvergängliche daran frisch zu erhalten. Oder aber man erkannte zwar grundsätzlich das Recht beider Betrachtungsweisen, hielt sie jedoch sozusagen nur getrennt für miteinander vereinbar.

Hier setzt Ruppprecht Matthaei ein. Während Martin Gebhardt in seinem (übrigens didaktisch recht geschickt aufgebauten) Buche „Goethe als Physiker" (1932) die Optik Newtons noch immer in einem eigenen Kapitel behandelte und den Dichter unter Anlegung des dort vorgetragenen Maßstabs entsprechend schulmeisterte, erklärt Matthaei: „Auf Grund neuerer Befunde mit Goethes Versuchen und an seinen hinterlassenen Sammlungen und Geräten glaube ich den Nachweis erbringen zu können, daß Goethe in seiner Farbenlehre nicht nur Wesentliches gegeben hat, das Ewigkeitswert beansprucht wie seine Dichtungen. Ich bin der Überzeugung, daß Goethes Erkenntnisweg — losgelöst vom besonderen Gegenstande! — unser Weg ist, der Weg deutscher Forschung, der heute mehr denn je geboten ist!" (Ztschr. „Goethe", 1936, S. 46.)

Solche Sätze konnten nur unter der Voraussetzung geschrieben sein, daß die Wege Newtons und Goethes nicht etwa bloß getrennt zu sinnvollen Ergebnissen führen, sondern daß sie vielmehr von Anfang an zugleich beschritten werden müssen. Es war also nicht bloß zu zeigen, daß Newtons unumstößlich richtige Lehre von der verschiedenen Brechbarkeit und Wellenlänge der einzelnen Farben auch zur Erklärung der Goetheschen Versuche ausreicht und notwendig ist, sondern es war auch umgekehrt der Nachweis zu erbringen, daß Goethe gerade deshalb, weil er nicht mit künstlich erzielten farbigen Lichtern einer und derselben Wellenlänge, sondern mit den in freier Natur zu beobachtenden mehrwelligen Farben (d. i. farbigen Lichtern, welche aus mehreren Wellenlängen gemischt sind) arbeitete, Resultate erzielt hat, die in ihrer Art ebenso wichtig sind wie die Ergebnisse Newtons. Diese doppelte Forderung hat Matthaei erfüllt.

Seine erste große Leistung war die Auffindung bzw. Wiederherstellung von Goethes Farbenkreis. Dieser Farbenkreis, den Goethe selbst an die Spitze der kolorierten Tafeln stellte, welche er seiner Farbenlehre mit auf den Weg gab, ist in der Tat der Schlüssel zum richtigen

[1] Vgl. Hermann Glockner, Das philosophische Problem in Goethes Farbenlehre. Verlag Carl Winter, Heidelberg 1924. Insbesondere S. 32.

Verständnis des ganzen Werkes. Mit unmißverständlichen Worten wies der Dichter selbst wiederholt auf seine hohe Bedeutung hin. Matthaeis Rekonstruktion stützt sich auf sämtliche Quellen und Dokumente. Weil die vorhandenen Abbildungen teils verblaßt sind, teils von Anfang an nur unvollkommene Wiedergaben der tatsächlich gesehenen und gemeinten Farben gewesen waren, konnte nur eine Wiederholung sämtlicher Versuche zum Ziele führen.

Matthaei zeigt, daß die von Goethe behauptete Totalität seines Farbenkreises auf einer Vereinigung der „Newton-Farben" (Gelbrot = Orange, Grün, Blaurot = Violett) und der „Goethe-Farben" (Blau, Rot = Purpur, Gelb) beruht. Goethes Grundfarben sind die Farben des umgekehrten Spektrums. Sie sind heller als die Grundfarben Newtons und enthalten das reine Rot, welches dem Spectrum Solis des Physikers fehlt. Die Methode, mit welcher Matthaei beide Spektren analysiert, wäre von Goethe abgelehnt worden; sie dient aber gerade zur Rechtfertigung von Goethes Ergebnissen. Matthaei konnte nachweisen, daß die quantifizierende Physik Wesentliches übersieht. Aber auch die Sinnesphysiologie ging ein Jahrhundert lang in die Irre, insofern sie den Lehrsatz aufstellte, daß Kontrastfarben (die einander fordernden „Physiologischen Farben" Goethes) und Komplementärfarben (die Ergänzungsfarben, d. i. Wellenlängenpaare der Physiker) nicht übereinstimmen. Dieser Irrtum beruhte auf dem Vorurteil, daß einwellige Farben (Farben, die nur durch Licht einer bestimmten Wellenlänge erzeugt werden) die meiste Aussicht auf das Gewinnen einfacher Gesetzmäßigkeiten bieten. In Wahrheit jedoch besaß Goethe gerade deshalb vollwertige Ergänzungsfarben, weil er dieses Vorurteil ablehnte und unter „natürlichen" Bedingungen mit mehrwelligen Farben arbeitete. Die von den Sinnesphysiologen bevorzugten einwelligen Lichter sind — nach Matthaei — nur kompensatorische (keine komplementären) Farben: bestimmte Paare heben hier den Farbeindruck gegenseitig auf. Während also Helmholtz Goethes „Irrtümer" damit entschuldigen zu können glaubte, daß er eben noch kein Verfahren gekannt habe, die allein maßgeblichen einwelligen Farben in völliger Reinheit zu erhalten, liegt die Sache gerade umgekehrt. Der Dichter zergliederte das Licht nicht bis zu den Farben einer Wellenlänge, weil er die natürliche Mitwirkung des Auges durchweg voraussetzte. Und gerade auf diese *ganzheitliche Forschungsweise* gelang es ihm, das Verhalten des Auges mit objektiven physikalischen Gegebenheiten in Einklang zu bringen.[2]

Damit ist auch schon auf eine zweite Hauptleistung Matthaeis hingewiesen. Er bindet sich nicht durchaus an den in der Farbenlehre von 1810 vorgetragenen Gedankengang (wie es etwa Martin Gebhardt in seinem schon genannten Buche getan hat), sondern geht von der Gesamtleistung aus, wobei er insbesondere auch die Beiträge zur Optik von 1791/92 gebührend berücksichtigt. Gerade die prismatischen Grundversuche sind ja zur ersten Einführung besonders geeignet; sie können den Unvoreingenommenen vor einem falschen Gegensatz zwischen rein physikalischer und physiologischer Fragestellung bewahren.

Matthaei erklärt: „Wenn wir Goethes Farbenlehre irgendeiner Einzelwissenschaft zuweisen wollen, so müssen wir sie *biologisch* nennen." Darunter aber versteht er eine naturwissenschaftliche Betrachtungsweise, welche auf *Ganzheit* geht. „Der Begriff der Ganzheit, auf die Goethes Naturforschung überall abzielt, ist am leichtesten negativ zu bestimmen: Ein Merkmal wird als Ganzeigenschaft am zuverlässigsten erkannt durch den Nachweis, daß es verloren geht, wenn man das Ganze zerstückelt" (S. 25). Unter diesem übergreifenden Gesichtspunkt kann sich Matthaei dem Goetheschen Grundsatz anschließen: „Das Auge als ein Geschöpf des Lichtes leistet alles, was das Licht selbst leisten kann" (S. 18). Er bemerkt gelegentlich: „Die Biologie kann zeigen, daß das Auge unter dem Einflusse des Lichtes erst ausgebildet wird, und zwar sowohl das äußere Organ als auch die zugehörigen Hirnteile. Und die von der neueren Psychologie ausgehende Gestaltlehre stellt die Unabhängigkeit einer „Gestalt" fest von dem Stoff, aus dem

[2] Vgl. auch Matthaeis Abhandlung „Goethes biologische Farbenlehre" in der Zeitschrift „Goethe", 1936. Besonders S. 50 f.

sie zusammengefügt ist. Dabei erscheint ihr die Gestalt als das Wichtige, das Führende, der Stoff hingegen als das Untergeordnete, das Unwesentliche. So bereitet sie den Gedanken, Sinneserlebnis und äußere Einwirkung stimmen im wesentlichen überein trotz der Verschiedenheit ihres Stoffes, etwa Nervenerregung und Licht. Unserm Denken liegt es wieder, Mensch und Natur als ein Ganzes zu fassen" (S. 38). Nicht eine phantastische Naturphilosophie bzw. Lichtmetaphysik ist hier also gemeint, sondern das nämliche, was Goethe selbst beabsichtigte: Naturforschung, deren Ergebnisse auf Erfahrung beruhen und beweisbar sind, obwohl sie sich nicht auf die physikalischen Methoden beschränken oder die atomisierende und quantifizierende Methode verabsolutieren.

Eine dritte, mehr das Spezielle betreffende Leistung Matthaeis sei hier nur angedeutet. Er hat mit besonderer Aufmerksamkeit die entoptischen Versuche Goethes verfolgt und hier eine große Reihe neuer Einzelheiten zutage gefördert. Den Literaturforscher wird die erstmalige Entzifferung und Veröffentlichung des Blattes „Glimmerplättchen und deren Wirkung" und die vollständig durchgeführte Deutung des Gedichtes „Laß dir von den Spiegeleien unsrer Physiker erzählen" besonders interessieren.[3]

Alle diese Arbeiten standen nun aber im Zusammenhang und ergaben sich aus jener Hauptleistung Matthaeis, die wohl in Zukunft, wenn die Räume des Goethe-Hauses und des Goethe-Nationalmuseums zu Weimar erst wieder geöffnet sein werden, am meisten in die Augen springen dürfte und ja teilweise auch schon vor Kriegsbeginn einige Monate lang die Aufmerksamkeit auf sich zog: seine Neuordnung und Neuaufstellung der Apparate, welche sich auf die Farbenlehre beziehen. Das vorliegende Buch ist als umfassender[4] wissenschaftlicher Rechenschaftsbericht aufzufassen. Es bildet zugleich eine Einleitung in die Farbenlehre, einen Führer durch die Sammlungen und die erste vollständige Bestandsaufnahme des Goetheschen Nachlasses, soweit sich dieser auf die Farbenlehre bezieht.

Vor dem Weltkrieg waren Goethes optische Geräte von Kurt Speyerer im sogenannten „Physiksaal" des damaligen Anbaues zum Goethe-Haus ausgebreitet worden; man zählte nicht weniger als 145 Einzeldarbietungen, durch deren Fülle sich natürlich nur die allerwenigsten Besucher hindurchzufinden imstande waren. Matthaei sorgte zunächst einmal dafür, daß die irreführende Bezeichnung „Physiksaal" verschwand. Alsdann bemühte er sich, die Farbenlehre in das von dem Nationalmuseum beabsichtigte Lebensbild Goethes hineinzustellen: der Dichter erhielt als Farbenforscher seinen Platz zwischen dem Theaterleiter und dem Schirmherrn nationaler Wissenschaft. Was die Darbietungen selbst anbelangte, so beschränkte sich Matthaei auf eine Schau, welche im Grunde nur 20 Nummern umfaßt, diese aber dergestalt systematisch anordnet, daß sowohl das Verfahren wie das Ergebnis Goethes auch ungeübten Beobachtern deutlich zu werden vermag, falls sie sich nur die Zeit nehmen, die aufgestellten Apparate nach Anweisung der erläuternden Texte in der angegebenen Reihenfolge zu betätigen. Der Unterzeichnete konnte sich zu wiederholten Malen selbst überzeugen, daß etwa zwei Stunden zur Gewinnung eines ziemlich genauen Überblicks ausreichen.[5] Eine Führung dürfte für den gebildeten Goethe-Freund überflüssig sein. Jedenfalls hat Matthaei sein ganzes ungewöhnlich großes pädagogisches Geschick eingesetzt, um sowohl die Versuchsanordnungen selbst wie insbesondere auch die dazu gehörigen Erläuterungen so sinnenfällig, eindeutig und leichtverständlich zu gestalten wie nur immer möglich. Wer zu Hause und im engeren Anschluß an Goethes eigene Versuche zu experimentieren wünscht, sei auf sein Büchlein „Versuche zu Goethes Farbenlehre mit einfachen Mitteln" (Verlag Gustav

[3] Vgl. Matthaeis Abhandlung „Neues von Goethes Entoptischen Studien" in der Ztschr. „Goethe", 1940.

[4] Ein erster kürzerer Bericht findet sich in der Ztschr. „Goethe", 1937.

[5] Der Besuch der bisher noch nicht zugänglichen Mansardenräume ist dabei nicht mit inbegriffen.

Fischer, Jena 1939) hingewiesen, zu welchem auch ein Pappkästchen mit dem notwendigsten Zubehör (Prisma, Modellierbögen, Farbpapiere usw.; Bestellung am besten beim Physiologischen Institut, Erlangen) sowie eine Reihe von farbigen Lichtbildern (zu beziehen von A. von der Trappen, Markgröningen) erschienen sind.

Das Buch „Die Farbenlehre im Goethe-Nationalmuseum" beschreibt zunächst (S. 6—93) die gesamte Darbietung, welche die Farbenlehre nunmehr teils im Museum, teils in den Mansarden des Goethe-Hauses gefunden hat. Auch die darauf bezüglichen Gegenstände, welche sich am Todestag Goethes in seinem Arbeitszimmer befanden und dort verblieben sind, werden geschildert. Es handelt sich also um einen vollständigen Rundgang, in welchen ausführliche Erläuterungen und Zwischenbetrachtungen eingeflochten sind, die zum Verständnis und teilweise auch zur Rechtfertigung insbesondere der im Museum aufgestellten neuen Apparaturen dienen. — Ein zweiter Teil (S. 94—174) enthält alsdann die erste vollständige Bestandsaufnahme des von Goethe hinterlassenen Gerätes zur Farbenlehre: etwa 1400 Einzelgegenstände, die unter 121 Nummern zusammengefaßt wurden. Unter etwa 50 Nummern wird Gerät aufgeführt und beschrieben, das in keinem der beiden alten Verzeichnisse (Verzeichnis Färber und Verzeichnis Schuchardt) zu finden war. Verlorengegangen oder bis jetzt noch nicht wieder aufgefunden bzw. befriedigend gedeutet sind nur relativ wenige Gegenstände. — Anhangsweise entwickelt Matthaei (S. 175 bis 200) noch einmal seine neue Darstellung des Farbenkreises; er arbeitet hier seine beiden früheren Abhandlungen[6] ein und fügt einige Ergänzungen hinzu, welche neue Funde verwerten. In einem weiteren Anhang („Stimmen aus Goethes Bücherei", S. 201—206) findet man die wichtigsten Stellen aus Büchern, die sich mit der Farbenlehre beschäftigten und in Goethes Besitz gelangten, in zeitlicher Folge abgedruckt. Im Museum sind diese Bücher ausgelegt und die betreffenden Seiten aufgeschlagen.

Zum Schluß möchte ich auf einige Einwände eingehen, welche Matthaei möglicherweise gemacht werden können und vielleicht auch schon gemacht worden sind.

Zunächst könnte bedauert oder gar getadelt werden, daß er den früher beobachteten Grundsatz, alle Versuche mit Goethes eigenen oder wenigstens mit diesen genau nachgebildeten Gerätschaften vorzuführen, aufgegeben hat. Die neuen Apparate benutzen das elektrische Licht und gehen auch sonst in vieler Hinsicht über die Bedingungen hinaus, unter welchen Goethe seine Beobachtungen anstellte. Um so wichtiger scheint es mir, zu betonen, daß Sinn und Gehalt der Goetheschen Versuche völlig unangetastet geblieben sind. Die neuen Versuchsanordnungen sind zwar komplizierter in der Apparatur, aber einfacher und übersichtlicher in der Handhabung. Auch wird die angebliche Abneigung Goethes gegen ein verwickelt gebautes Instrumentarium gewiß vielfach übertrieben. Die lebhafte Freude, mit welcher er z. B. die Vervollkommnung der zur Demonstration entoptischer Erscheinungen dienenden Apparate begrüßte, läßt uns doch vermuten, daß er auch an den neuen Vorrichtungen Gefallen finden oder sie wenigstens nicht ablehnen würde. Denn das sei noch einmal hervorgehoben: keine einzige Darbietung trägt etwas Wesensfremdes in Goethes Farbenlehre hinein. Sie dienen alle nur der Sache, d. h. keiner älteren oder neueren von Goethe abgelehnten Theorie, sondern einzig und allein der Vergegenständlichung des von ihm Gesehenen, Beschriebenen und Gedeuteten.

Ein zweiter Einwand dürfte weniger leicht zu entkräften sein. Es ist nicht zu leugnen, daß Matthaei in seinen Erläuterungen die Methode Newtons keineswegs bekämpft, sondern mit der Methode Goethes verbindet. Geht er doch sogar so weit, daß er von „Goethe-Farben" und „Newton-Farben" spricht! Ohne Zweifel hätte sich der Dichter damit nicht einverstanden erklärt. Aber Matthaei läßt den Leser nirgends im ungewissen (vgl. z. B. S. 43),

[6] „Goethes Spektren und sein Farbenkreis", Ergebnisse der Physiologie, Bd. 34 (1932). — „Goethes Farbenkreis. Die quellenmäßige Begründung einer Rekonstruktion", Euphorion, Bd. 34 (1933).

wo er über Goethe hinausgeht. Er rechtfertigt sein Verfahren durch den überzeugenden Nachweis, daß es fruchtbar ist, im Einklang mit der Erfahrung bleibt, gewisse Widersprüche auflöst und in letzter Hinsicht sogar zur Verteidigung Goethes dienen kann. Orthodoxe Anhänger und Apologeten, sowie unentwegte Bekenner einer phantastischen Lichtmetaphysik werden hier anderer Meinung sein. Aber auch nur diese!

Ein dritter Einwand läßt sich erheben, wenn man von dem Ganzen jenes schwer in ein System zu bringenden geistigen Komplexes ausgeht, der „Goethes Naturphilosophie" genannt werden mag. Man wird dann nämlich möglicherweise Anstoß daran nehmen, daß das „Urphänomen" bei Matthaei erst spät auftaucht und vielleicht überhaupt nicht zu seinem vollen Rechte gelangt. Matthaei geht rein induktiv vor, wie es freilich auch in den von ihm besonders stark ausgewerteten „Beiträgen zur Optik" geschah. Aber es bleibt doch wohl fraglich, ob die Erfassung des Urphänomens in der Tat nur das letzte Ergebnis unzähliger Einzelbeobachtungen gewesen war und nicht vielmehr in einem schöpferischen Augenblick als „Aperçu" einleuchtete. Dieses intuitive Moment dürfte jedenfalls auch in der Farbenlehre stärker hervortreten, wenn man Goethes botanische und osteologische Arbeiten vergleichsweise heranzieht und die entsprechenden Urphänomene nebeneinander stellt. Immerhin läßt sich auch hier einiges anführen, was für Matthaei spricht. Zunächst einmal hat er gelegentlich (in der Abhandlung „Neues von Goethes Entoptischen Studien", Ztschr. „Goethe", 1940, S. 91) sehr richtig bemerkt, daß der Begriff der Polarität umfassender und für die Naturphilosophie Goethes wichtiger ist als die Lehre vom trüben Mittel. Und zweitens bleibt es eben immer ein bedenkliches Unternehmen, Goethes Versuch, die prismatischen Farben unmittelbar aus der Lehre vom Trüben abzuleiten, zu rechtfertigen. Hier sieht sich auch Matthaei zu der Feststellung gezwungen, daß Goethe eine Anwendung seines Urphänomens machte, welche zu einem „Bruch" (S. 53) führte. Er hatte nämlich eine Voraussetzung nötig, mit welcher er sich in Widerspruch zu seiner eigenen Grundthese gegen Newton setzte. „Er behauptete, das Bild durch das Prisma werde lediglich verschoben. Bei dieser Annahme konnte er aber nicht zugleich durch das Prisma ein unverschobenes Bild (Hauptbild) sehen, das von einem zweiten verschobenen (Nebenbild) überlagert wäre. Sobald er zwei Bilder im Prisma zu sehen feststellte, mußte er einräumen, daß das Licht irgendwie aufgeteilt sei und daß die Teile verschiedene Orte der Abbildung bedingten. Dann aber waren sie zugleich verschieden stark gebrochen worden." (S. 54.)

Matthaei weist in diesem Zusammenhang auf das sehr bemerkenswerte Zugeständnis hin, welches Goethe schließlich doch in seinem Briefe an Chr. D. v. Buttel (3. Mai 1827) gemacht hat. Keineswegs gibt er hier das Urphänomen vom Trüben auf, aber er rückt es aus der physikalischen Ebene in die Ebene der „höheren Anschauungen". Wörtlich heißt es: „Sodann wenn Sie bemerken, daß der prismatische Fall, besonders der objektive, nicht ganz befriedigend aus jenen Anfängen abgeleitet sei, so gebe ich es gerne zu und eröffne nur so viel im allgemeinsten: wie ein reines Anschauen uns vollkommen überzeugt und beruhigt, so bedienen wir uns der Analogie, um uns selbst und andere einstweilen zu überreden und zu beschwichtigen. Ferner ist ein Urphänomen nicht einem Grundsatz gleichzuachten, aus dem sich mannigfaltige Folgen ergeben, sondern anzusehen als eine Grunderscheinung, innerhalb deren das Mannigfaltige anzuschauen ist. Schauen, wissen, ahnen, glauben und wie die Fühlhörner alle heißen, mit denen der Mensch ins Universum tastet, müssen dann doch eigentlich zusammenwirken, wenn wir unsren wichtigen, obgleich schweren Beruf erfüllen wollen."

Hier wäre also der Punkt erreicht, an welchem die Ineinanderarbeitung von Goethes und Newtons Farbenlehre zwar noch immer nicht befriedigend gelungen ist, zugleich jedoch ein umfassenderer Gesichtskreis sich auftut. Daß es Matthaei gelang, bis zu diesem wahrhaft naturphilosophischen Ausblick vorzudringen, verleiht seiner verdienstvollen Arbeit den echten Stempel Goetheschen Geistes.

Gießen. Hermann Glockner.